

ГРАММАТИКА ТАНЦОВАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ



съ хореографическимъ атласомъ и отдѣльнымъ сборникомъ нотъ.

Составилъ и издалъ, состоящій съ 1840 года преподавателемъ танцевъ
при Одесской Ришельевской гимназiи.

Членъ Берлинской Академiи танцевальнаго искусства

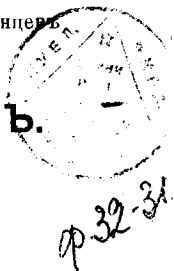
АЛЬБЕРТЪ ЯКОВЛЕВИЧЪ Ц О Р Н Ъ.

Собственность издателя.

Перепечатка будетъ преслѣдоваться закономъ.

О Д Е С С А.

Типографiя А. Шульце, Ланжероновская ул., д. Карузо, № 36.
1890.



Дозволено цензурою. Одесса, 25-го Сентября 1889 г.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Предварительное примѣчаніе.

Для употребленія нижепомѣщенного оглавленія необходимо имѣть въ виду слѣдующее:

Въ первой колоннѣ слѣва помѣщены нумера параграфовъ по порядку. Такое распредѣленіе содержанія по параграфамъ представляетъ собою то удобство, что многіе изъ нихъ, состоя лишь изъ нѣсколькихъ строкъ, могутъ быть, такимъ образомъ, легче найдены, какъ при приведеніи номера страницы. Во второй колоннѣ, съ лѣвой стороны, помѣщены нумера упражненій, указывающіе вмѣстѣ съ тѣмъ нумера музыкальнаго аккомпанимента къ нимъ, помѣщенного въ отдѣльной потной тетради, приложенной къ этой Грамматикѣ. Такимъ образомъ, учитель танцевъ при преподаваніи можетъ прямо сообщать піанисту номеръ необходимаго музыкальнаго аккомпанимента, и піанистъ найдетъ тамъ-же и необходимый темпъ для игры, по метроному.

Для быстрого находженія рисунковъ въ атласѣ, мы помѣстили въ первой колоннѣ справа страницы атласа, а во второй — нумера рисунковъ. Римскія цифры отъ I до XVIII относятся къ первымъ страницамъ атласа, содержащимъ большей частью рисунки съ хореографическимъ письмомъ. Арабскія цифры, помѣщенные въ той-же колоннѣ относятся къ слѣдующимъ затѣмъ страницамъ атласа, содержащимъ музыкальные нѣмѣры и хореографическіе знаки. Последняя колонна, съ лѣвой стороны, указываетъ страницы текста.

Оглавление по параграфамъ.

§		А т л а с ь		Стр. текста
		Стр.	№ рпс.	
	Заглавіе.....			1
	Предисловіе.....			3
	Введеніе.....			22
	ОТДѢЛЪ I.			
	Грамматика, Метода.....			33
1	Опредѣленіе танца.....			34
2	Его составныя части.....			»
3	Позиціи.....			»
4	Движеніе.....			»
5	Фигура.....			»
6	Тактъ.....			»
7	Сравненіе съ рѣчью.....			»
8	Положеніе тѣла.....	1	1—3	35
9	Положеніе кистей.....	»	4—6	»
10	Положеніе рукъ. (Примѣчаніе на счетъ математичности красоты).....	»	7—9	»
	ОТДѢЛЪ II.			
	Положеніе ногъ.....			36
11	Простыя позиціи.....			»
12	Подожвенныя позиціи.....			»
13	Первая позиція.....	I	10	37
14	Вторая ».....	»	11—12	»
15	Третья ».....	»	13—14	»
16	Четвертая » и примѣчаніе.....	»	15—16	38
17	Пятая ».....	»	17	»
18	Открытыя и замкнутыя позиціи.....			»
19	Скрещенныя позиціи.....			»
20	Позиція подпирающей ноги.....			»
21	Изображеніе танцора на рисункѣ.....			»
22	Пальцевыя позиціи.....	»	18	39
23	Носковыя ».....	»	19	»
24	Положеніе ступни.....			»
	Первыя позиціи хореографически.....	»	20	»
25	Степехореографическіе знаки.....			»
26	Идеографическіе знаки.....			»
27	Первая позиція одной ногой.....	»	21—22	»
28	Пальцевая позиція.....	»	23	40
29	Ея хореографическое изображеніе.....			»
30	Обоножная повысительная позиція.....	»	24	»

§		А т л а с ь		Стр. текста
		Стр.	№ рис.	
31	Пальцевыя и носковыя позиціи.....	I	25—26	40
	Вторыя позиціи.....	I—II	27—30	„
32	Повысительныя позиціи.....			„
33	Разстояніе между ступнями.....	II	31	41
	Третья позиція.....	„	32—33	„
34	Ея признаки.....			„
35	Значеніе и мѣсто цифры.....	„	32	„
36	„ „ „ точки.....	„	33	„
37	Стенохореографическій знакъ.....			„
38	Идеографическій знакъ.....	„	34	„
39	Значеніе маленькаго нуля.....	„	35	„
	Четвертыя позиціи.....	„	37	42
40	Профильность изображенія этихъ позицій..			„
41	Позиціонная и подпирающая нога.....			„
42-43	Причины профильности ся изображенія.....	„	37—38	„
44-45	Стенохореографическій знакъ en face.....			„
46	Идеографическій знакъ.....			„
	Задняя четвертая позиція.....	„	39—41	43
	Пятыя позиціи. Подошвенныя позиціи	„	42	„
47	Особенности идеографическаго знака.....	„	43	„
48	Носковая позиція.....	„	44	„
49	Передняя и задняя носковыя позиціи.....	„	45—46	„
50	Одновременность разныхъ позицій.....			44
51	Пяточныя позиціи.....			„
52	Ихъ примѣненіе во второй поз. въ гитанъ..	„	47	„
53	Хореографическіе знаки для ступневыхъ поз.		48	„
54	Позиціи, употребляемыя въ русск. танцахъ		49	„
55	Воздушныя позиціи.....			45
56	Positions en balance.....			„
57	Позиціи на воздухѣ.....			„
58	Различіе между стоевой поз. и поз. на воздухѣ			„
59	Разнообразіе положенія ступней.....	„	50	„
60	Высота позицій Низкія воздушныя позиціи	„	51	„
61	Линіи вспомоgetельн. и указывающія направл.			46
62	Стенохореограф. и идеографическіе знаки..	„	52	„
	Пятая низкая воздушная позиція.....	„	53	„
63	Полувисокія замкнутыя воздушныя позиціи	III	54—56	„
64	Високія „ „ „	„	57—59	„
	Тѣ-же позиціи — заднія „ „	„	60—62	47
	Открытыя воздушныя позиціи en face.....	„	63	„
	„ „ „ въ профиль..	„	64	„
65	Низкія открытыя воздушныя позиціи.....	„	65	„
66	Високія „ „ „	„	67	48
67	Полувисокія открытыя воздушныя позиціи..	„	66	„
68	Раздѣленіе круга на восьмыя доли.....			„
69	Перевисокія позиціи.....	„	68	„
70	Danses grotesques и акробаты.....			„
71	Геометрическое раздѣленіе круга на части..			„
	Объясненіе рисунковъ 63 и 64.....			„

§		А т л а с ь		Стр. текста
		Стр.	№ рис.	
	Вторая низкая воздушная позиция.....	III	65	49
	Вторая высокая и перевысокая возд. позиция	»	67 и 68	»
72	Положение ступни именуется не по действительному геометрическому положению....	IV	76—78	»
73	Четвертая низкая воздушная поз. (профиль)	III	69	»
74	Место вспомогательныхъ знаковъ.....	»	»	»
75	Полуввысокія, высокія и перевысокія 4-мя поз.	»	70—72	50
	Четвертыя заднія позиции.....	»	73—75	»
76	Позиции на воздухъ.....	IV	79—82	»
77	Движенія при нихъ.....	»	»	»
78	Внутреннія позиции.....	»	83	»
79	Ихъ хореографическое изображеніе и объясненіе ступневыхъ знаковъ.....	»	84	51
80	Вспомогател. знаки при ступнев. знакахъ.....	»	85—86	»
81	Идеографическое значеніе ихъ.....	»	»	»
82	Внутреннія воздушныя позиции.....	»	87—97	»
83	Вспомогательные знаки для нихъ.....	»	»	52
84	Позиции съ согнутыми и вытянутыми ногами.....	»	»	»
85	Различныя степени согнутости.....	»	98—102	»
86	Совершенно согнутое положеніе ноги.....	»	103	»
87	Полусогнутое.....	»	104	»
88	Согнутое на одну четверть.....	»	105	»
89	Закругленное положеніе.....	»	»	»
90	Поднятыя пятки, козачіе шаги.....	»	106.107.110	53
	Венгерскій шагъ и козьяя позиция.....	»	108—109	»
91	Хореографич. знаки для позиций на воздухъ	»	79—82	»
	Разныя сгибанія ноги.....	V	111—119	»
92	Место побочныхъ знаковъ.....	»	»	»
93	Опредѣленіе высоты поднятія ноги при согнутой ногѣ.....	»	»	54
94	Промежуточные позиции.....	»	»	»
95	Простыя промежуточные позиции.....	»	120—121	»
96	Изображеніе ихъ С. Леопольдомъ.....	»	»	»
97	Изображеніе ихъ съ помощью цифръ.....	»	122	55
98	Таблица простыхъ промежуточныхъ позиций	»	»	»
99	Половинныя промежуточные позиции.....	»	122	»
100	Обозначеніе ихъ двойными цифрами.....	»	»	»
101	Двойныя промежуточные позиции.....	»	123	56
102	Скрещенныя позиции.....	»	»	»
103	Двойныя скрещенныя позиции.....	»	124—127	»
104	Способъ наименованія этихъ позиций.....	»	»	»
105 } 106 }	Хореографическіе знаки этихъ позиций и ихъ мѣсто.....	»	128—130	»
107	Позиции pas de basque.....	»	»	»
108 } 109 }	Удлиненныя позиции.....	»	79.91.106	»
110	Параллельныя позиции.....	»	»	57
111	Ихъ разнообразіе.....	»	»	»
112	Хореографическіе знаки.....	»	»	»

§	№ упраж.		Стр. текста
		ОТДѢЛЪ III.	
		Движенія.....	58
113		Разнообразіе движеній.....	»
114		Перечисленіе движеній, на которыхъ способна чело- вѣческая нога.....	»
115		Простыя движенія.....	59
116		Втягиваніе и выгибаніе пальцевъ.....	»
117		Русскія и французскія обозначенія.....	»
118		Присѣданіе—plier.....	»
119		Вытягиваніе — redresser, allonger, tendre.....	60
120		Узкоходость и широкоходость.....	»
121		Повышаться—s'élever.....	»
122		Измѣненіе позицій повышеніемъ.....	61
123		Понижаться — s'abaisser.....	»
124		Поднимать — lever.....	»
125		Опускать — baisser.....	»
126		Повертывать—tourner.....	»
127		Повернуться—se tourner.....	62
128		Дегажировать — dégager.....	»
129		Измѣненіе вѣдствіе этого позиціи.....	»
130		Хореографическіе знаки движенія IX a—h.....	»
131		Точка зрѣнія. Примѣчаніе: различіе между знаками позицій и движеній.....	63
		ОТДѢЛЪ IV.	
132		Подготовительныя движенія.....	»
133		Важное предварительное замѣчаніе.....	»
134		Безусловно необходимыя подготовител. упражненія.....	64
135		Присѣданіе—pliés.....	»
136		Положеніе корпуса при этомъ.....	»
137		Счетъ и годный музыкальный аккомпаниментъ....	65
		Метрономическія чела.....	»
		Объясненіе спеціальнаго назначенія каждаго упраж- ненія.....	»
138	1	Pliés staccato. Порывистое присѣданіе.....	»
		Пунктирныя линіи, обозначающія продолженіе дви- женія.....	66
139	2	Pliés legato. Связное присѣданіе.....	»
		Разноображеніе упражненій.....	»
140	3	Быстрыя присѣданія.....	»
		Вліяніе музыкальныхъ знаковъ на движеніе.....	»
141	4	Быстрое выпрямленіе и медленное сгибаніе.....	»
		Музыкальный знакъ повторенія.....	»
142	5	Медленное сгибаніе и быстрое выпрямленіе.....	»
		Новыя сокращенія.....	»
	6	Медленное выпрямленіе и быстрое сгибаніе.....	»
	7	Быстрое сгибаніе и медленное выпрямленіе.....	67

§	№ упраж.		Стр. текста
	8	Приѣданіе на одной ногѣ въ $\frac{3}{4}$ такта	67
	9	Быстрое приѣданіе на подпиральной ногѣ.....	»
	10	Равномѣрное приѣданіе на подпиральной ногѣ въ $\frac{2}{4}$ такта.....	»
143		Повтореніе въ другихъ позиціяхъ	»
144		Battements sur le cou-de-pied.....	»
145		Знаніе и умѣніе.....	»
146		Необходимость повтореній	»
147		Добрая воля учениковъ	68
148		Предписаніе и метода	»
149		Ясное объясненіе	»
150		Уваженіе учениковъ.....	»
151		Ихъ любовь.....	69
152 }		Les élévations. Повышенія и ихъ затруднительность	»
153 }			
	11	Порывистое повышение.....	70
	12	Свясное „	»
	13	Быстрое пониженіе и медленное повышение.....	»
	14	Медленное повышение и быстрое пониженіе.....	»
	15	Повышеніе и пониженіе съ паузами	»
	16	Медленное повыш. и быстрое пониж. въ $\frac{3}{4}$ такта	»
154		Разноображеніе музыкальнаго аккомпанимента	»
155		Метода во всемъ ея объемѣ	»
	17	Сложныя упражненія въ $\frac{4}{4}$ такта на сгибаніе и повышение	71
	18	Тѣ-же упражненія въ $\frac{3}{4}$ такта.....	»
	19	Быстрое сгибаніе и повышение. Муз. Rode-Baillot	»
156		Elevations croisées alternatives.....	»
157		Changements de jambes	»
158		Неизмѣненіе положенія туловища en face	»
159		Упражненія на подниманіе и опусканіе	»
160		Battements — ударенія.....	72
161		Ихъ видоизмѣненія	»
162		Маленькія ударенія.....	»
163		Большія „	»
164		Среднія „	»
165		Ихъ специальное назначеніе для упр. сочлененій..	»
166		Простыя ударенія.....	»
167		Скрепленные ударенія.....	»
168		Переменные „	»
169		Переменноостороннія ударенія	»
170		Раснообразіе направленій.....	»
171		Чертимыя или носимыя (на вѣсу).....	»
172		Шаркать, чертить, скользить.....	73
173		Glisser, glissé, glissez, un glissé, un glissement...	»
174		На подошвѣ, на пальцахъ и т. д.....	»
175		Нести—porter.....	»
176		Сверху и снизу — dessus et dessous.....	»
177		Направленіе.....	74

§	№ упраж.		Стр. текста
178		Прямолинейно.....	74
179		Криволинейно.....	»
180		Самыя необходимыя ударянія.....	»
ОТДѢЛЪ V.			
181		Регулированіе времени.....	75
182		Доли такта и шаговые слоги.....	»
183		Быстрота исполненія—tempo.....	76
184		Метрономъ.....	»
185		Тактъ, акцентъ, сиккопа, ритмъ, кадансъ.....	77
186		Танцованіе не въ тактъ.....	»
187		Акцентъ.....	»
188		Тезисъ и арзисъ—frappé et levé.....	78
189		Подготовленіе къ шагу.....	»
190		Сиккопа.....	»
191		Ритмъ.....	»
192		Кадансъ.....	»
193		Предложеніе—phrase.....	79
194		Сочетаніе — enchaînement.....	»
195		Измѣняемый ритмъ.....	»
196		Ошибочныя композиціи музыки для танцевъ.....	»
197		Музыкальный квадратъ. Атласъ XVI, § 197.....	»
198		Вытекающій изъ него правила.....	80
199		Балетная музыка.....	»
200		Музыка для общественныхъ танцевъ.....	»
201		Вступленія къ нимъ.....	»
202		Неверныя вступленія. Дискъ атл. XVI.....	»
203		» переходы.....	81
204		» тезисы для начала.....	»
205		Акомпанирующій музыкантъ.....	»
206		Музыкальное образованіе танцора.....	»
207		Измѣненіе темпа.....	82
208		Чувствительность къ такту.....	»
ОТДѢЛЪ VI.			
209		Battements и т. д. Упр. на подниманіе и опусканіе.....	83
210		Дурныя привычки.....	»
211		Простыя и устарѣлыя музыкальныя пьесы.....	»
20		Petits battements simples—простыя маленькія ударянія.....	84
212		Знаки ритма.....	»
213	20a	Объясненіе названія этого упражненія.....	»
214		Порядокъ расположенія наименованій въ русскомъ и французскомъ языкахъ.....	»
215	20b	Именованіе этого упражненія.....	»
216		Простыя скрещенныя ударянія.....	85
217		Переменныя скрещенныя ударянія.....	»

§	№ упраж.		Стр. текста
	21	Petits battements croisés changés.....	85
218		Видоизмѣненія ихъ.....	»
219		Перемѣностороннія ударенія.....	»
220		Перемѣнные перемѣностороннія скрещенныя ударе- нія.....	»
	22	Petits battements simples alternatifs.....	86
	23	» » croisés » ».....	»
221		Различія между этими двумя упражненіями.....	»
222		Знакъ дегажированія подъ линією пола.....	»
	24	Три перемѣностороннихъ ударенія и пауза.....	»
	25	Тоже самое впередъ и назадъ.....	»
	26	Восьмитактное сочетаніе.....	87
	27	Два ударенія въ цѣлыхъ тактахъ и три — въ ло- маныхъ.....	»
223		Большія ударенія — grands battements 13-ю спо- собами.....	»
224		Ихъ трудность.....	»
	28	Grands battements simples.....	»
225	28a	Объясненіе названія этого упражненія.....	»
226		Сложный знакъ для скользящаго несенія. Листъ IX	88
227	28b	Большія простыя скрещенныя ударенія.....	»
	29	Тѣ-же упражненія — полувысокими.....	»
	30	Большія ударенія на пальцахъ.....	»
	31	» » носкъ.....	»
	32	» перемѣнные скрещенныя ударенія.....	»
228		Съ намѣреніемъ выпущенные знаки.....	»
	33	Grands battements alternatifs.....	»
229		Первое примѣненіе ключа.....	89
230	33a	Объясненіе этого упражненія.....	»
231		Упрощеніе хореографическихъ знаковъ.....	»
232	33b	Большія перемѣностороннія ударенія впередъ и назадъ.....	»
233		Объясненіе упражненія.....	»
	33c,d	Большія перемѣностороннія скрещенныя ударенія	90
234		Объясненіе упражненія.....	»
	33e	Ударенія съ перемѣной направленія.....	»
235		Объясненіе упражненія.....	»
236		Преимущества хореографическаго письма.....	»
237		Среднія ударенія.....	»
238		Battements sur le cou-de-pied.....	91
239		» moyens.....	»
240		Il collo del piede — итальянское названіе.....	»
241		Отмѣчаніе ударенія.....	»
242	34	Battements moyens simples.....	92
243	35	» » changés.....	»
244		Видоизмѣненіе ихъ.....	»
245	36	Упражненіе съ измѣняющимся ритмомъ.....	93

№ упраж.	Стр. текста
ОТДѢЛЪ VII.	
246	Повертываніе ногъ 93
247	Его хореографическіе знаки..... »
248	Одновременныя повертыванія..... »
249	Мѣсто хореографическихъ знаковъ 94
250	Сокращенія »
251	Tortiller или вращеніе съ перемѣной направленія »
252	Дегажированіе—какъ упражненіе »
253	Вліяніе движеній на позвоночный столбъ 95
	S'élever et dégager »
254	Ножныя круги — ronds de jambe..... 96
255	Ихъ подраздѣленіе..... »
256	Величина ихъ и доли..... »
257	Передніе, задніе и боковыя круги..... »
258	Круги наружу и внутрь »
259	» съ вытянутой и согнутой ногой 97
260	» черченные воздушныя..... »
261	Ихъ изображеніе. Листъ IX..... »
262	Двойныя и вообще повторенныя круги »
39	Ronds de jambe glissés latéralement »
40	» » » portés..... 98
41	» » » glissés dessus »
41b	» » » portés » (въ тетр. нотъ 41 B). »
42	» » » glissés dessous »
43	Три воздушныхъ боковыхъ круга »
44	Передніе, боковыя и задніе круги..... »
263	Хореографическіе знаки и сокращенія..... »
45	Задніе, боковыя и задніе круги..... »
46	Grands ronds de jambe variés »
264	Побочныя особенности движеній..... »
265	Ступать—taper. Топать—frapper. Листъ атл. IX.. 99
266	Коснуться—froter, потирать—frotter »
267	Ударить, батировать — battre, и ихъ хореографическіе знаки. IX a—f..... »
ОТДѢЛЪ VIII.	
	А т л а с ъ
	Стр. № рис.
268	Положенія и движ. верхней части тѣла 100
269	Система т. н. французской школы..... »
270	Измѣненія и добавленія системы на математическомъ основаніи »
	Положенія рукъ—positions des bras.. VI 102
	Первая вытянутая позиція 135
	Вытянутыя положенія en face и раздѣленіе круга..... »

§	№ упраж.		А т л а с ь		Стр. текста
			Стр.	№ рис.	
271		Положеніе въ профиль	VI	136	103
		Позиціи съ совсѣмъ вытянутыми ру- ками.....	„
272		Степени сгибанія и ихъ объясненіе..	„	137	„
273		Промежуточные позиціи	„	138	„
274		Скращенныя позиціи рукъ	VII	155 и 161a	„
275		Первая полувытянутая позиція.....	VI	140	104
276		Вторая позиція рукъ.....	„	141	„
277		Третья „ „	„	142	„
278		Примѣненіе третьей позиціи	„
279		Невѣрные движенія	„
280		Поза баласа.....	VII	157	105
281		Четвертая позиція рукъ	VI	143	„
282		Пятая „ „	„	144	„
283		Замкнутыя позиціи рукъ.....	„
284		Открытыя „ „	„
285		Сжуженныя и расширенныя позиціи рукъ.....	„	145	„
286		Геометрическое подраздѣленіе ихъ....	„	146	106
287		Оппозиція. Противопоставленіе.....	„	139	„
288		Гармоническое и негармоническое по- ложеніе	„	147	„
289		Оппозиционные движенія руками	„	148	„
290	47	Dégagemens съ движеніями рукъ.....	„	149	„
291		Упражненіе передъ зеркаломъ.....	107
	47	Ручныя упражненія и хореографія ихъ	„
292		Подпертыя положенія—demi-bras.....	„
293		Гимнастическое подбочениваніе	„	150	„
294		Подбочениваніе кулакомъ или мужиц- кое подбочениваніе	„
295		Подбочениваніе кистью или танцоваль- ное подбочениваніе.....	„	151 и 153	„
296		Подпираніе головы и локтя.....	VII	155	„
297		Наложеніе руки	VI	151	108
298		Венгерское положеніе рукъ.....	VII	164	„
299		Складываніе рукъ на груди.....	„	158 и 160	„
		Сплетеніе пальцевъ	„	159	„
		Группы.....	„	161 и 162	„
300		Мимическія положенія рукъ.....	„	155	„
301		Цыгане, Татары, баядерки.....	„
302		Движенія рукъ.....	„
303		Независимость движеній рукъ отъ дви- женій ногъ.....	109
		Port de bras, по Клемму.....	„
304		Подраздѣленіе port de bras.....	„
305		Низкое и высокое port de bras.....	„
306		Перечисленіе движеній, на которыя способна рука	„
307		Движенія рукъ въ низкомъ port de bras	„

§	№ упраж.		А т л а с ь		Стр. текста
			Стр.	№ рис.	
308		Движенія рукъ въ высокомъ port de bras	110
309		Простыя движенія рукъ	,
310		Сгибаніе и выпрямленіе	,
311		Подниманіе и опусканіе рукъ	,
312		Описываніе круга	,
312		Rond de bras	,
313		Движеніе сочлененій	111
314		Обыкновенная подача руки	,
315		Направленіе ладони	,
316		Различные кругоходы	,
317		Большой кругъ руки	,
318		Поворачиваніе или крученіе руки	VII	166 — 179	,
319		Смотрѣть на того, кому подаютъ руку	112
320		Поднятiя плечъ	,
		Положенія и движенія головы	,
321		Четверть поворота	,	163	,
		Восьмая	VI	153	,
		Естественная грація	,
322		Движенія туловища	,
323		Une jolie tournure	113
324		Дегажированіе	,
325		Сгибаніе туловища	,
326		Гармонія. Согласованія	,
327		Атитюда	,
328		Группа	VII	162	114
329		Картина	VIII	197	,
		Хореографическіе знаки.			
330		Для головы	X	a—e	,
331		туловища и рукъ	,	§ 331	,
332		Степени сгибанія рукъ	,	§ 332	115
333		Закругленное положеніе рукъ	,
334		Ручныя позиціи	,
335		Промежуточныя позиціи	,
336		Хореографическіе знаки для сѣуженныхъ и расширенныхъ позицій	,
337		Различіе между сѣуженными и замкнутыми позиціями	116
338		Хореогр. знаки для скрещен. позицій	,
339		» » » оппозиціон.	,
340		» » » подпертыхъ	,
341		» » » наложенія рукъ	117
342		» » » движеній рукъ, bras gauche, droite	X	§ 342	,
343		» » » переноса рукъ	,
344		» » » подниманіе и опусканіе рукъ	,
345		» » » поворачиваній	,
346		» » » положеній кисти	,
347		» » » головы	118

§	№ упраж.	Стр. текста
348	Хореографическіе знаки для поворота плечъ.....	118
349	» » » туловища ..	»
350	» » » склоненія ..	»
351	» » » подниманія плечъ....	»
351a	» » » сгибанія туловища ..	119
352	» » » описыванія круговъ..	»
353	Ключъ — la clef, IX.....	»
• ОТДѢЛЪ IX.		
354	Сложныя движенія.....	121
355	Ихъ подраздѣленіе	»
356	Различіе между сложнымъ движеніемъ и шагомъ..	»
357	Музыкальный и танцевальный слоги—temps, pas..	»
358	Сравненіе слова съ шагомъ.....	122
359	» слога съ temps.....	»
360	Объясненіе различныхъ выраженій, — употреблені- мыхъ въ танцахъ—termes de danse.....	»
361	Употребленіе выраженій. Temps — приемъ.....	»
362	Употребленіе итальянскаго слова tempo.....	»
363	Танцевальный слогъ. Право изобрѣтенія новыхъ словъ	123
364	Temps levé—приемъ подъема (листь IX, § 364)..	»
365	Un temps baissé—приемъ опусканія, IX.....	»
366	Различіе между levé и élevé	»
367	Прыгать—sauter, и хореографическое изображеніе этого движенія на листѣ IX.....	»
368	Слово «прыжокъ».....	124
369	Шагъ въ припрыжку — pas sauté.....	»
370	Различіе между прыганіемъ и скаканіемъ....	»
371	Sauter, bondir.....	»
372	Скачекъ—bond, перебросъ—jet.....	125
373	Хореографическое изображеніе ихъ, IX, § 373....	»
374	Падать—tomber и хореограф. изобр., IX	»
375	Pliémens, un temps plié, tensions	126
376	Elévations, un temps élevé, IX.....	»
377	Abaissémens — пониженія	»
378	Un temps abaissé—слогъ пониженія.....	»
379	Une levée—поднятіе.....	»
380	Un temps levé—слогъ подниманія.....	»
381	Une baisse—опусканіе	»
382	Un temps baissé — слогъ опусканія	»
383	Различіе въ хореографическихъ знакахъ	»
384	Ruer—лягаться.....	»
385	Намѣчать—marquer les pas etc.....	127
386	Terre à terre	»
387	Equilibre—равновѣсіе	»
388	Aplomb.....	»
389	Грація—прелесть движеній.....	»

§	№ упраж.		Стр. текста
ОТДѢЛЪ X.			
390		Правильный (солдатскій) шагъ.....	128
391		Движеніе ногъ при немъ.....	»
392		Необходимыя особенности: Величина.....	129
393		» » Направленіе.....	»
394		» » Время.....	»
395	48	Цѣлыя и половинныя шаги.....	»
396		Объясненіе хореографическихъ знаковъ, IX.....	130
397		Шаги вбокъ. Примѣчаніе.....	»
398		» малые, средніе и большіе и полож. ступней	»
399		Укороченныя и удлинненныя шаги.....	131
400		Простыя и составныя шаги.....	»
401		Шаги на мѣстѣ.....	»
402		» прямолинейныя и криволинейныя.....	132
403		Однопріемныя и многопріемныя шаги.....	»
404		Степень быстроты, темпъ—tempo.....	»
405		Умѣренная скорость.....	»
406		Шагъ и пульсъ.....	133
407		Вліяніе на танцованіе.....	»
408		Законъ природы.....	»
409		Побочныя особенности шаговъ.....	»
410		Ихъ отвѣдливость отъ шага.....	»
411		Значеніе слова pas.....	134
412		Именованіе шаговъ, невѣрные названія.....	»
413		Единственный исходъ.....	»
414		Опусканіе слова «pas».....	»
415		Измѣненіе словъ: glissé, plié и т. п.....	135
416		Нахожденіе настоящаго названія шага.....	»
417		Ходебный шагъ—pas allé.....	»
418		Положеніе корпуса при ходебномъ шагѣ.....	»
419		Направленіе.....	136
420		Степень быстроты.....	»
421		Движенія рукъ во время ходьбы.....	»
422		Упражненія въ ходьбѣ.....	»
423		Маршировочный шагъ—pas marché.....	137
424		Упражненіе въ медленной маршировкѣ.....	»
425		Начинаютъ лѣвой ногой.....	»
426		Перемена ноги. — Changement de pied. Листъ XI, § 426.....	138
427	49	Перемена ноги при соответствующемъ ритмѣ.....	»
428		Средство вѣрно начать.....	»
429		Расположеніе шаговъ при преподаваніи.....	»
430		Повысительныя шаги—pas élevés.....	139
431		Различіе между повысительн. и носковыми шагами	»
432		» » повысительнымъ шагомъ и шагомъ въ припрыжку.....	»
433	50	Прямолинейныя повысительныя шаги, XI.....	140
434	51	Маршировочный повъсѣт. шагъ.—Pas marché élevé	»

§	№ упраж.		Стр. текста
435		Носковой шагъ — pas sur les pointes..	141
436	52	Маленькіе носковые шаги—pas emboités, XI.....	»
	53	Мелкіе носковые шаги, XI.....	»
437		Быстрые шаги — les pas de course.....	»
438		Бѣгъ на подошвахъ.....	142
439		» » пальцахъ.....	»
440		» » носкахъ.....	»
441		» » пяткахъ.....	»
442		Бѣгъ, какъ гимнастическое упражненіе, V, рис. 118—119.....	»
443		Хореографическое изображеніе его, XI.....	»
444		Величина этихъ знаковъ.....	143
445		Необходимые знаки движенія.....	»
446		Сокращенія знаковъ.....	»
447		Знакъ бѣглого шага дѣлаетъ лишнимъ знакъ дегаж.	»
448		Temps de courante.....	»
449		Pas courant въ мазуркѣ.....	»
450		Перестановка ногъ или ступней. — Changement de jambes ou de pieds.....	»
451	54	Она-же, какъ упражненіе на прыганіе.....	144
452		Способъ хореогр. изображ. на листѣ атл. XI, § 451	»
453		Слоги высказыванія. — Eclairci.....	145
454		Ихъ исполненіе.....	»
455		Шагъ паденія — Pas tombé.....	»
456		» раздвиганія. — Pas écarté.....	»
457	55	Сдвиганіе. — Assemblé.....	»
458		Примѣръ примѣненія его.....	146
459		Хореографическіе знаки, XI.....	»
460		Перебросочные шаги. — Pas jetés.....	»
461		Составныя части шага.....	»
462		Relèvement.—Переповышеніе.....	147
463		Хореограф. знаки перебросочн. шага, листъ XI, § 462	»
464a	56	Упрощенный знакъ.....	»
	57	Величина и мѣсто этого знака.....	»
464b	58	Jetés simples à une position close.....	»
464c	59	Jeté et relèvement.....	»
465	60	Шаганіе маленькими перебр. шагами.....	148
466		Jeté et assemblé.—Перебр. шагъ и сдвиганіе....	»
467		Temps et pas de Sissonne ou de ciseaux.....	»
468		Различіе между temps и pas de Sissonne.....	»
469	61	Pas de ciseaux.—ножницеобразный шагъ.....	»
470	62	Исполненіе его.....	149
471		Ножницеобр. шаги съ переповышеніемъ, XI, § 470	150
472	63	Двойной ножницеобразный шагъ, XI, § 471.....	»
473		Horripire, танцевальный шагъ.....	151
474		Pas de Rigaudon.....	»
475		» » по мнѣнію Роллера и пр.	»
476		Гоночный шагъ — pas chassé.....	»
		Простые гоночныя шаги вбокъ,—chassés simples..	152

§	№ упраж.		Стр. текста
477		Переменносторонние гоноч. шаги—chassés alternatifs	153
478	64a	Полный гоночный шагъ	»
479		» » по кругу—autour de la salle	»
480		Скользимые шаги.—Les pas glissés	154
481		Различіе между glissé-élevé и élevé-glissé и т. д..	»
482		Glissade или pas glissé	»
483	65	Половинные скользимые шаги,—demi-glissés	»
484		Цѣлые скользимые шаги,—glissés entiers	155
485	66	Переменные скрещенные скользимые шаги,—glissés croisés changés	»
486		Прозодическое изображ. на листѣ атл. XVI, § 486	»
487		Хлестнутый слогъ.—Temps fouetté	156
	67	Ихъ хореографическое изображеніе	»
	68	Двухтактное предложеніе	157
488		Исполненіе и подраздѣленіе	»
489		Четырехтактное сочетаніе—enchaînement	»
490	69	Восьмитактное сочетаніе	»
491		Разрѣзанный шагъ.—Pas coupé dessous	158
492		» » dessus	»
493		Coupé latéral. Нотн. примѣры, стр. 24	»
494		» poussé » » »	»
495		» frappé » » » листъ II, рис. 48	»
496		Половинный разрѣзанный шагъ.—Demi-coupé	159
497		Различіе между coupé и chassé. Листъ XI, § 497..	»
498		Баллотирочный шагъ. — Pas ballotté. Листъ XI, §§ 499 и 500	160
499		Составныя части этого шага	»
500		Многослоговые баллотирочные шаги	»
	70	Pas de matelot anglais	»
501		» » Bourrée. Значеніе этого названія	»
502		Pas bourré—начиночный шагъ	»
502		Различіе между bourré и chassé	161
504	71	Pas bourrés anciens, XI	»
505		Исполненіе его	162
506		Примѣненіе этихъ шаговъ	»
507		Хореографическіе знаки для нихъ	»
508	72	Pas bourré moderne, XII	163
509	73	Исполненіе его	»
510		» » вбокъ	»
511		Bourré—по итальянски, по французски и по русски	»
512	74	Сокращенные хореографическіе знаки	»
513		Pas tendu et pas de Zéphire	164
		Многологическое значеніе его	»
514		Pas tendu—вытянутый шагъ.	»
515		Исполненіе его	»
516		»	»
517		Pas de Zéphire battu	»
518		Исполненіе его въ 2—4 промежуточной позиціи ..	165
519	75a	Соединеніе изъ coupé и ballonné	»

§	№ упраж.		Стр. текста
520		Его хореограф. изображение. Листъ XII, § 520....	165
521	76	Pas de Basque.....	166
522		» » » espagnol въ $\frac{3}{8}$	»
	77	» » » latéral.....	»
	78	» » » en tournant — во время поворота..	»
523		Исполнение шага.....	»
524		» » ».....	167
525		» » ».....	»
526		Сокращенное изображение этихъ шаговъ.....	»
527		Шаровой шагъ.—Pas ballonné.....	168
528		Temps ballonné.....	»
529	79	Исполнение и изображение этихъ шаговъ.....	»
530		Крутимые шаги.—Pas tortillés.....	169
531		Соединение ихъ съ другими шагами.....	»
532		Pas tortillés sur la semelle.....	»
533		» » » demi-pointe.....	»
534		Примѣненіе ихъ въ испанскихъ танцахъ.....	170
535		Tortillé bipied contraire.....	»
536		» » simultané.....	»
537		» sautillé etc.....	»
538		Tour tortillé.....	»
539		Повороты корпуса.—Tours de corps.....	171
540		Полные и неполные повороты.....	»
541		Повороты на обѣихъ ногахъ.....	»
542		Повороты на одной ногѣ.....	172
543		» вправо или влѣво.....	»
544		» туловища, — tours de torse.....	»
545		Поворотъ или пируэтъ.....	»
546		Хореографич. изображение $\frac{1}{4}$ поворотовъ на одной ногѣ.....	173
547		Система обозначенія этихъ $\frac{1}{4}$ поворотовъ.....	»
548		Способъ изображенія полуповоротовъ.....	»
549		» » полныхъ поворотовъ.....	»
550		Полуторный поворотъ.....	»
551		Роль шагающей ноги.....	»
552		Повороты на воздухѣ.....	174
553		Пируэтъ—pique. Объясненіе слова.....	»
554		Сколько поворотовъ необходимо для пируэта.....	»
555		Пируэты исполняются лишь въ художеств. танцахъ	»
556		Pirouettes en dehors et en dedans. Листъ XII....	»
557		Основные формы пируэтовъ, л. VIII, рис. 190 и д.	175
558		Pirouettes composées.....	»
559		Ихъ исполненіе (O. Стойге), л. XII.....	»
560		Pirouettes sur le cou-de-pied и т. д.	176
561		Пируэтъ на правой или лѣвой ногѣ.....	»
562		Подготовительныя движенія къ пируэт. en dedans	»
563		Содѣйствіе рукъ.....	177
564		Положеніе ногъ при этомъ, л. VIII, рис. 189	»
565		Заключиваніе пируэтовъ.....	»

§	№ упраж.		Стр. текста
566		Сложные пируэты, л. VIII, рис. 192 и д.....	177
567		Чистый пируэт.....	»
568		Смѣшанный пируэт.....	178
569		Продолжительность пируэта.....	»
570		Перестановка ногъ при заканчиваніи пируэта.....	»
571		Украшенія пируэта.....	»
572		Его соединеніе съ другими шагами.....	»
573		Злоупотребленіе имъ.....	»
574		Пируэты на воздухъ.....	»
575		Volta и rivolta, XII.....	179
576		Хореографія пируэтовъ.....	»
577		• Бедрочертительный слогъ.—Temps de cuisse.....	180
578		Исполненіе этихъ слоговъ.....	»
579		Бедрочертительные шаги—pas de traits de cuisse..	»
580		Ихъ сходство съ битыми шагами.....	»
581	80	Temps de cuisse etc. a—d, стр. атласа 29.....	»
582		Битые шаги.—Pas battus. Объясненіе названія....	181
583		Батированія только украшенія.....	»
584		Необходимыя ихъ особенности.....	»
585		Основная форма батированій, VIII, рис. 180.....	»
586		Различіе между ударомъ и удареніемъ.....	»
587		Ударенія наружу и внутрь.....	»
588		Изображеніе удареній.....	182
589		Changement de jambes, какъ основная форма....	»
590		Крестовый скачекъ.—Entrechat. Смысль слова....	»
591		Исполненіе.....	»
		» рисунокъ. Entrechat ouvert à trois, рис. 181.....	»
		Исполненіе рисунокъ. Entrechat clos à trois, рис. 182	183
		» » à trois Royal, рис. 183.....	»
591		Entrechat à quatre, четыреударн. скачекъ, рис. 184	»
592		» во время поворота.....	»
593		Упрощенный способъ изображенія entrechats.....	»
594		Половинное противоудареніе. — Demi-contretemps, рис. 185.....	»
595	81	Противоударный шагъ.—Contretemps entier.....	184
596		Temps et pas brisé.—Доманный слогъ и шагъ....	185
		Различіе между brisé-dessus и brisé-dessous, VIII, рис. 186—187....	»
597		Различіе между contretemps и brisé. Стр. атл. 29	»
598		» temps brisé и pas brisé.....	»
599		» entrechat и brisé.....	»
	82	Сравненіе съ arpeggio.....	»
600		Голубинокрылый шагъ.—Ailes de pigeon. (Pistolet)	186
601		Составныя части шага.....	»
602		Сравненіе съ трелью.....	»
603	83	Исполненіе, листъ XII. Изображеніе, листъ VIII, рис. 188.....	187

§	№ упраж.		Стр. текста
ОТДѢЛЪ XI.			
		Танцевальныя слоги и шаги въ періодическомъ сочетаніи	187
604		Повтореніе §§ 7, 193, 197 и т. д.	»
605		Первое изъ этихъ упражненій	»
606		Порядокъ расположенія упражненій	»
607		Указаніе учителю, какъ пользоваться этимъ руко- водствомъ	»
	84	Обыкновенныя шаговые предложенія для кадрили и т. д.	188
	84a	Различіе между en balance и se balancer.	»
		Употребленіе pas de basque для balancé и т. д. ...	»
608		Balancé dégagé	»
609		» chassé	»
609	85	Шаговые предложенія для 2-го куплета контрданса	189
	86	Balancé par un jeté-bourré etc.	»
	87	» » » pas de Zéphire etc.	»
610		Ритмическое согласованіе съ музыкой.	»
	88	Chassés, jeté-assemblés, glissades etc. въ $\frac{6}{8}$ такта..	»
611		Улучшеніе танцевъ примѣромъ выдающагося Дюра	190
	89	Какъ и предыдущее упражненіе, но въ $\frac{2}{4}$ такта	»
	90	Chassés, élevés; glissades et Zéphiré » $\frac{6}{8}$ »	»
	91	» » » » » $\frac{2}{4}$ »	»
	92	Chassés, changements de jambes etc. » $\frac{6}{8}$ »	»
	93	» » » » » $\frac{2}{4}$ »	»
	94	Exercices de tours de corps et pirouettes	191
	95	4 pas de Zéphire simples etc. въ $\frac{6}{8}$ такта.	»
	96	» » » battus » $\frac{2}{4}$ »	»
	97	2 jetés-bourrés et chassé tourné	»
	98	» » » » pirouette-basque etc.	»
	99	1 glissé, 2 fouettés et 1 jeté-assemblé.	192
612		Flig-flag.	»
	100	Pas de basque etc.	»
613		Примѣненіе этого сочетанія въ савотъ	»
ОТДѢЛЪ XI.			
		Черченіе фигуръ	193
614		Таблица системъ, существовавшихъ до сихъ поръ, листъ атласа XIII	»
615		Различное изображеніе личностей танцующихъ. ...	»
616		Анатомическое основаніе для этихъ знаковъ.	»
617		Видъ съ птичьяго полета.	194
618		Подробный и упрощенный рисунокъ	»
619		Разница между мужескимъ и дамскимъ знаками ..	»
620		Возможно большее упрощеніе рисунка.	»
621		Способъ получить вѣрный рисунокъ	»
622		Чертежи различными красками	195

§		Стр. текста
623	Чертежи для сцены	195
624	Спускаться, идти или танцевать, — descendre etc.....	»
625	Танцевать или идти вперед и т. д.	»
626	Упрощенный чертежъ въ рамкѣ для фигуры Качучи. Группа изъ балета «Аморъ», листъ XIII, § 626	196
627	Разница между чертежами танцевъ, исполняемыхъ на сценѣ и общественныхъ танцевъ	»
628	Первый примѣръ чертежа общественнаго танца	»
ОТДѢЛЪ XIII.		
	Contredanse или Quadrille?	197
629	Объясненіе названій. — Приимчаніе (Country dance)....	»
630	Теорія расположенія паръ въ Кадрили	»
631	Въ Контрдансѣ два нумера, въ Кадрили—4.....	198
632	Рисункъ разстановки, листъ атласа XIII, § 632.....	»
633	Двойное каррэ.....	199
634	Первое мѣсто каррэ противъ оркестра и исключенія изъ этого правила.....	»
635	Первое мѣсто каррэ—противъ входа.....	»
636	Кто въ каррэ первое лицо?	»
637	Начинаетъ первая дама	»
638	Вѣрно именовавіе всѣхъ составныхъ частей рисунка..	200
639	Фигурная строфа, куплетъ. — Couplet.....	»
640	Употребляемые теперь куплеты.....	»
641	Число фигуръ и куплетовъ.....	201
642	Разванія простыхъ фигуръ.....	»
643	Различіе между фигурой и туромъ	»
644	Подраздѣленіе времени. Тактъ	202
645	Сигналъ.—Ritournelle	»
646	Вступленіе, прелюдія.—Prélude.....	»
647	Употребляющіеся теперь шаговыя предложенія	203
648	Точное исполненіе шаговъ	»
649	Pas de basque для balancé.....	»
650	Кадриль, которая только ходится.....	»
651	Хорошія и дурныя моды.....	204
652	Танецъ показывать степень образованія чловѣка.....	»
653	Дама должна находиться по правую сторону кавалера ..	»
654	Сколько паръ могутъ участвовать въ контрдансѣ?.....	205
655	», », », кадрили?.....	»
656	Замѣщеніе недостающихъ лицъ.....	»
657	Стоять или сидѣть?	206
658	Сперва найти vis-à-vis, затѣмъ пригласить даму.....	»
	Первый куплетъ. Листъ атласа XIV	»
659	Pantalon. Происхожденіе этого названія.....	»
660	Неупотребительность извѣстныхъ названій.....	207
661	Chaîne anglaise entière. Объясненіе названія и исполненія этой фигуры.....	»
662	Balancé, balancez и т. д. Объясненіе этихъ выраженій..	208

§		Стр. текста
663	Несознаваемая ошибка при <i>balancé chassé</i>	209
664	<i>Tour de main</i> — одной рукой или двумя?.....	»
665	<i>Chaine des dames</i>	»
666	<i>Demi-promenade</i> . Положеніе рукъ при этомъ.....	»
667	<i>Demi-chaine anglaise</i> и повтореніе.....	»
	Второй куплетъ.— <i>L'Été</i> , листъ XIV, вторая линія.....	210
668	Расположеніе фигуръ въ куплетъ <i>l'été</i>	»
669	Рекомендуемое расположеніе.....	211
670	Линіи поклоны.....	»
	Третій куплетъ.— <i>La Poule</i> . Листъ XIV, линіи 2 и 3....	212
	<i>Balancé chassé en ligne</i>	»
671	Различное исполненіе его.....	»
672	Повороты при <i>demi-promenade</i>	213
673	<i>Dos à dos</i>	»
674	Повороты при <i>en avant quatre et en arrière</i>	»
	Четвертый куплетъ.— <i>La Trénis</i> . Листъ XIV, линіи 3 и 4.....	»
675	Тренись, изобрѣтатель его.....	»
676	Видоизмѣненія этого куплета.....	»
677	Оригиналь.— <i>Trénis</i>	214
678	Различіе между « <i>couple</i> и <i>paire</i> ».....	»
679	» » <i>traversée-croisée</i> и <i>croisée-traversée</i>	215
680	<i>Les trois crochets</i>	»
681	Пятый куплетъ.— <i>La Pastourelle</i> . Листъ XV, 1-ая линія.....	216
682	<i>Chassé à la visite</i> или <i>en avant trois</i>	»
683	Различныя положенія рукъ.....	»
684	Соло. Различныя шаги.....	»
685	<i>Les Grâces</i> или <i>pastourelle</i> съ дамскими соло.....	217
686	Заключительный куплетъ.— <i>La Finale</i>	»
687	<i>La Rose</i>	»
688	» » <i>en deux couples</i> . Листъ XV, 1-ая половина 2-ой линіи.....	218
689	Перемена дамъ.....	»
690	Число паръ при этомъ.....	»
691	Подшучиваніе.....	»
692	Прижъненіе галопъ.....	»
693	<i>Moulinet des dames</i>	219
694	Нѣтъ обязательныхъ предписаній.....	220
	<i>Grandes rondes etc.</i>	221
695	<i>Chaine à huit etc.</i>	»
696	<i>Chaine entière</i>	222
697	<i>Promenade finale</i> —заключительная прогулка.....	»
698	Обыкновенная заключительная строфа.....	»
699	Провозглашеніе фигуръ.....	»
700	Неспособные распорядители.....	»
701	<i>Chaine</i> и <i>chaine de retour</i>	223
702	<i>Les lignes obliques</i> —косыя линіи.....	»
703	Неизмѣняемыя названія фигуръ.....	224
704	<i>Les rondes opposées</i> .—Противоположный кругоходы. Листъ атласа XV, четвертая линія.....	»

§		Стр. текста
705	Положеніе кистей при дамскихъ и мужскихъ кругоходахъ	224
706	Преимущества точнаго исполненія шаговъ	225
707	Гирлянда.—La Guirlande	226
708	Двойныя гирлянды	227
	Полонезъ.—La Polonaise. Листъ атласа XVII	227
709	Шаги для полонеза	,
710	Назначеніе полонеза	,
711	Долгъ възливости по отношенію къ дамамъ	,
712	Перемена дамъ во время полонеза	,
713	Избраніе первой дамы	,
714	Освященіе бала	228
715	Заключительный полонезъ и прощальное привѣтствіе	,
716	Разнообразіе фигуръ	,
	Наиболѣе употребительныя фигуры	229
717	Почему первая пара должна повернуть влѣво	,
	Разныя фигуры полонеза	230
718	Эмъа въ одинъ рядъ или парами	231
719	Переходъ въ круговой танецъ или въ заключительное привѣтствіе	231
720	Торжественный видъ его	,
721	Простое исполненіе его	,
722	Уменьшеніе или увеличеніе числа фигуръ	,
ОТДѢЛЪ XIV.		
	Menuet de la Reine, Гарделя	232
723	101-ое упр. Музыка на 38 стр. атласа	,
724	Достаточно подробное описаніе не удалось найти	,
725	Хореографическое возстановленіе впослѣдствіи	,
726	Придворный менуэтъ. — Menuet de la Cour.	233
727	Музыка къ нему	,
728	Менуэтъ Пекюра	,
729	Музыка изъ Донъ Жуана, Моцарта	,
730	Королева танцевъ	,
731	Незамѣнимое средство преподаванія	,
732	Менуэтъ въ вѣнскомъ «Dianabadsaalъ»	,
733	Менуэтъ-кадриль А. Фрейзинга въ Берлинѣ	234
734	Менуэтъ Людовика XV, M de Loria. въ Парижѣ	,
735	Эхлера, въ Грацѣ	,
736	Pas de menuet	,
737	Распрежденіе 6 шаговыхъ слоговъ на 6 музыкальныхъ	,
738	102-ое упражненіе въ менуэтѣ	235
	a. Pas à droite.—Шагъ менуэта вправо	,
739	b. „ „ gauche „ „ влѣво	,
740	c. „ en avant „ „ впереди	236
741	d. Balancé de menuet	,
742	„ „ Didelot et Bournonville	,
	Исполненіе фигуръ менуэта	237
743	Разстановка танцующихъ. Листъ атласа 39. I	,

§		Стр. текста
744	Раздѣленіе на куплеты.....	237
745	Первый куплетъ. Упр. 103	238
746	Поклонъ въ менуэтъ	238
747	Отличіе отъ простаго поклона	239
748	Представленіе дамъ	239
749	Главная фигура	240
750	Исполненіе ея.....	240
751	Первое балансе (покачиваніе менуэта).....	240
752	Заключительная фигура.....	240
753	Заключительные поклоны.....	240
ОТДѢЛЪ XV.		
754	Гавотъ.—La Gavotte.....	241
	Музыкальный примѣръ № 104.	
755	Музыка Людвига, XIII.....	241
756	La danse classique.....	241
757	Введеніе	242
758	Напоминаніе о различіи между куплетомъ и фигурой....	242
759	Исполненія гавота.....	243
760	Роль кавалера.—Rôle du danseur.....	243
761	Заключительная фигура	245
ОТДѢЛЪ XVI.		
762	Галопъ, галопада. Объясненіе этихъ названій.....	246
763	Самый легкій круговой танецъ	246
	105-ое упражненіе. Галопъ амазонокъ, Е. Титля.....	247
764	Звѣзда въ 4-хъ паръ.—L'étoile à quatre couples	247
765	Основанія вальсовой позы. Листъ атласа VI, рис. 142..	248
766	Первыя вальсовые позы. XVIII, рис. 201 etc.....	248
767	Лучшая поза въ вальсѣ	248
768	Гдѣ тутъ логика?.....	249
769	Исполненіе простой звѣзды.....	249
770	Исполненіе двойной звѣзды.—La double étoile.....	250
771	Вальсъ галопъ. Объясненіе названія.....	250
772	Шаги вальсъ-галопа.....	251
773	Направленіе движенія. Путь вальсирующихъ	251
774	Упр. 105. Разные пути вальсовые.....	251
775	Галопъ въ обратную сторону.....	251
776	Постоянство направленія	252
777	Начало галопады	252
778	Прямо впередъ.—La poursuite	252
779	Вальсъ.—La valse.....	252
780	Прежній темпъ вальса	252
781	Настоящій темпъ вальса.....	252
782	Вѣрный размѣръ.—(tempo).....	252
783	Метрономическія наблюденія.....	252
784	Иоганъ Страусъ, отецъ и Іосифъ Давнеръ.....	252

§		Стр. текста
785	Двухшаговой вальсъ.....	252
786	Вѣнскій вальсъ.....	»
787	106-ое упр. Различіе между галопомъ и двухшаговымъ вальсомъ. Стр. атласа 44.....	253
788	Способъ игры вальса.....	»
789	» для медленнаго Ländler'a.....	»
790	Современный темпъ вальса.....	»
791	Различное акцентуированіе.....	»
792	Положеніе рукъ и направленіе движенія.....	254
793	Трехшаговой вальсъ.....	»
794	107-ое упр. Объясненіе хореограф. изображенія его.....	»
795	Увеличенный и уменьшенный вальсовый поворотъ.....	255
796	Кавалеръ начинаетъ раньше дамы.....	»
798	Видоизмѣненія вальса.....	»
799	Вальсъ въ обратную сторону.—La valse à l'envers.....	»
800	108-ое упр. Хореографическое изображеніе.....	256
801	Полька.—La Polka. Исторія польки.....	»
802	Парижская полька и полька-кадриль.....	257
803	Акцентуированіе музыки польки.....	»
804	109-ое упр. Полька «чешскія амазонки», Е. Титля.....	»
805	Ключъ и знакъ кавалера.....	»
806	Исполненіе шаговъ польки.....	»
807	Видоизмѣненія ея.....	»
808	Разныя названія польки.....	258
809	Вѣнская Schnellpolka.....	»
810	Кто правъ? Необходимость Академіи.....	»
811	Редовакъ, redowa, rejadowak.....	»
812	Число поворотовъ.....	259
813	110-ое упр. Оригинальный редовакъ.....	»
814	111-ое » Редовачка.....	»
815	Редова-полька.....	»
816	112-ое упр. Современный шаговой строй ея.....	»
817	Исполненіе.....	260
818	Варьяціи.....	»
819	Эта шаговая комбинація какъ Tyrolienne.....	»
820	» » Jägerpolka.....	»
821	Различныя названія одного и того-же танца.....	261
822	Изобрѣтатели названій.....	»
823	Полька-мазурка или мазурка-полька?.....	»
824	Которое-же названіе вѣрнѣе!.....	»
825	Вѣроятная причина смѣшенія этихъ названій.....	262
826	113-ое упр. Изобрѣтательница полька-мазурки.....	»
827	Варьяціи,—повороты влѣво и вправо.....	263
828	» съ галопадой.....	»
829	Невѣрные варьяціи.....	»
830	Тирольскъ.—La Tirolienne.....	»
831	114-ое упр. Тирольскій вальсъ въ 1835 году въ Дрезденѣ.....	»
832	Tyrolienne de l'Académie.....	264
833	Полное хореограф. описаніе послѣдуетъ позже.....	265

§		Стр. текста
834	115-ое упр. Прижковый вальсъ.—Hops-walzer.....	265
835	116-ое „ Двухстунный вальсъ.—La Valse balancée....	266
836	Вальсъ въ $\frac{5}{4}$ такта.—Valse en cinq temps	267
837	Sicilienne и Impériale	„
838	117-ое упр. Варсовьенъ.—La Varsovienne.....	„
839	Вспомогательный ключъ	„
840	Хореогр. изображеніе и исполненіе варсовьенъ.....	„
841	Второе музыкальное кольцо	268
842	Оригинальная музыка I. Страусса.....	269
843	Разныя измѣненія ритма.....	„
844	118-ое упр. Краковьякъ.—La Cracovienne. Исполненіе ..	„
845	Заканчиваніе шагами въ притонку	270
846	119-ое а упр. Вальсъ-мазурка.—Valse de mazurka.....	271
847	Употребленіе различныхъ шаговыхъ предложеній	„
848	Valse mazur, польскій выговоръ	„
849	119b упр. Исполненіе бокоударными шагами.....	272
850	119c „ Русскій вальсъ.—Valse russe.....	„
851	Полька-галопъ или Эмеральда	„
852	120-ое упр. Музыка и примѣрный ритмъ	273
853	Исполненіе	„
854	Schottisch. Rheinländer, Bayrische Polka	„
855	Schottisch во Франціи, Англіи и т. д.....	274
856	121a упр. Исполненіе. Музыка Декомбра	„
857	Покачиваніе или balancé. Прижковой частью или sauteuse	275
858	121b упр. Болѣе изысканный способъ исполненія.....	„
859	Раздѣленіе такта на $\frac{4}{8}$	„
860	Замѣщеніе музыкальнаго аккомпанимента другимъ.....	276
	Прим. Объясненіе исключительно русскими выраженіями	„
861	Видоизмѣненія.....	„
862	Разныя направленія покачиванія	„
863	Венгерскій вальсъ. — Valse hongroise.....	„
864	122-ое упр. Исполненіе мужскихъ шаговъ.....	277
865	Выраженія для дирижированія	278
866	Исполненіе дамскихъ шаговъ	„
867	Видоизмѣненія круговороты.....	„
868	Замѣна музыкальной композиціи	279
869	Варьяція съ шагомъ toranto.....	„
	Котильонъ.—Le Cotillon.....	„
	Его происхожденіе, исполненіе въ наше время, число	„
	фигуръ и т. д.....	„
	Мазурка.—La Mazurka.....	280
870	Объясненіе названія	„
871	Распространеніе этого танца (Парижъ, 1845)	„
872	Трудность этого танца и его противники	„
873	Почитатели и друзья мазурки.....	281
874	Преимущества мазурки.....	„
875	Ея характеръ.....	282
876	Крестьянская и аристократическая мазурка	„
877	Излишняя тѣснота.....	285

§		Стр. текста
878	Музыка мазурки и надлежащий темпъ ея	285
879	Сколько шаговъ мазурки?	»
880	123a упр. Pas glissé, pas ordinaire, pas de Flore.....	»
881	123b » Шагъ въ прихромку—pas boiteux.....	286
882	123c » Бѣглый шагъ, pas courant или pas de basque	287
883	123d » Сдвиганіе, еталкиваніе. — Assemblé.....	288
884	123e » Шаговые предложенія. — Phrases.....	289
885	123f » Бокоударный шагъ. — Hoſupiec. Le pas battu latéral, или pas polonais, или coup de talon etc.	»
886	Исполненіе его.....	»
887	Два или больше ударовъ.....	290
888	Pas battu et pas ordinaire.....	»
889	Шаговое предложеніе изъ четырехъ шаговъ.....	»
	1 pas battu, ordinaire, boiteux et assemblé	291
890	123f упр. Объясненіе и хореографическое изображеніе этого сочетанія, т. н. phrase du Solo.....	»
891	Шагъ въ притонку. — Pas frappé	292
892	Разныя особенности танцоровъ.....	»
893	Толчковый шагъ. — Pas coupé pousé.....	293
894	Гонимый шагъ. — Pas chassé	»
895	Бокогонимый шагъ. — Chassé latéral или chassé de côté	»
896	Ножницеобразный шагъ. — Pas de ciseaux	294
897	Изобрѣтеніе шаговъ.....	295
	Фигуры мазурки. Введеніе	»
898	Различныя расположенія для фигуръ котильона и ма- зурки. — Черенга.....	296
899	Рядъ	»
900	Колонна или столбъ.....	297
901	Переулочъ или аллея	»
902	Англійская колонна	»
902	Правильный танцевальный двойной столбъ, colonne à deux	»
904	Разстановка для контрданса	298
905	Расколотый и разрѣзанный столбъ	»
906	Размѣры помѣщенія	»
907	Большіе или маленькіе круги?.....	299
908	Ихъ преимущества и недостатки	300
909	Большой кругъ.....	»
910	Случай невыгодности разбивки общества.....	301
911	Всугубительныя фигуры для мазурки	»
912	Важность прогулки	302
913	Выборъ фигуръ	»
914	Смѣна ихъ	303
915	Фигуры для котильона и мазурки.....	»
916	Число этихъ фигуръ.....	»
	Примѣръ хореогр. способа начертанія движенія туловища	»
917	Цѣль грамматики	»
918	Подготовленіе къ изданію сборника разныхъ танцевъ ..	304
919	Хореографическое изображеніе качучи.....	»
920	Необходимость предварител. ознакомленія съ грамматикой	»

§		Стр. текста
921	124-ое упр. Качуча.—La Cachucha	305
922	Употребленіе кастаньетъ.....	„
923	Подраздѣленіе качучи на куплеты и фигуры.....	„
924	Напоминаніе о нѣекихъ §§	306
925	Знаки, не стоящіе на линіи пола.....	„
926	Исполненіе качучи.....	307
927	Pivoter	„
928	Ballonné rétrograde	„
929	Frappé tortillé.....	308
930	Ромбъ—le rhombe.....	„
931	Подраздѣленіе на многосложныя строки.....	309
932	Demi-pas de basque и т. д.....	„
933	Pas de pointe de pied	„
934	Coupé-tortillé, coupé-pas de basque и т. д.....	311
935	Ramassé	312
936	Grand dégagé.....	313
937	Dégagé à genoux	314
938	Заключительныя поклоны.....	„
	Правила приличія.....	315
	Привѣтствія и поклоны.—Révérences	316
	Подраздѣленіе поклоновъ.—Поклоны мужичиъ стоя.....	„
	Поклоны во время прохожденія мимо кого-либо	318
	Привѣтствія, исполняемыя мужичиами сидя	322
	Поклоны дамъ.....	„
	Роль возраста.....	324
	Примѣненіе выраженій уваженія	325
	Передача письма, прошенія и т. п. случаи	„
	Визиты.....	331
	Правила приличія за столомъ.....	334
	„ „ на балахъ.....	337
	Заключеніе	347



Предисловіе.*)

Выпуская въ свѣтъ русское изданіе моей Грамматики танцевальнаго искусства считаю необходимымъ оговориться, что это изданіе ея отнюдь не представляетъ собой простаго перевода нѣмецкаго изданія Грамматики: оно является совершенно новымъ изданіемъ моего труда, подвергнутымъ тщательной переработкѣ и значительно пополненнымъ и исправленнымъ.

Уже при поверхностномъ ознакомленіи съ этимъ сочиненіемъ у читателя, вѣроятно, возникнетъ мысль что оно должно было потребовать много серьезнаго кропотливаго труда,— и онъ не ошибется въ своемъ предположеніи: трудно и представить себѣ, сколько разносторонняго подготовительнаго труда требуетъ анализъ какого-нибудь простаго движенія, не говоря уже о шагѣ.

Найдутся, вѣроятно, спеціалисты, которые несогласятся съ иными даваемыми мною здѣсь объясненіями, предлагаемыми названіями и устанавливаемыми основаніями, какъ отступающими отъ общепринятыхъ. Но пусть такой читатель не поддается первому впечатлѣнію — отложить книгу въ сторону, говоря въ душѣ: она никуда не годится! Пусть онъ попробуетъ прочесть ее съ серьезнымъ вниманіемъ, — и тогда, по всей вѣроятности, многія изъ его предубѣжденій раз-

*) Прошу убѣдительно читателя внимательно прочесть это предисловіе, такъ какъ оно содержитъ въ себѣ ключъ къ вѣрному пониманію всего сочиненія.

сбѣются, и онѣ найдутъ въ ней не мало такихъ вещей, съ которыми готовъ будетъ согласиться.

Для успѣшнаго рѣшенія поставленной себѣ задачи я не пожалѣлъ ни времени, ни труда, ни средствъ. Я дѣлалъ самъ себѣ всевозможныя возраженія, строго взвѣшивалъ все, что могло быть приведено противъ моихъ заключеній, изучилъ всевозможныя сочиненія по танцевальному искусству на разныхъ европейскихъ языкахъ, какія только могъ достать, припаялъ рядъ далекихъ, дорого стоющихъ путешествій для личныхъ переговоровъ съ знаменитыми представителями моего искусства, какъ напр., въ 1855 г. — для свиданія съ балетмейстеромъ Павломъ Тагліони въ Берлинѣ, — состоялъ нѣсколько лѣтъ въ перепискѣ съ извѣстнымъ балетмейстеромъ и писателемъ А. de St. Léon'омъ — и лишь послѣ 50-ти лѣтъ серьезнаго труда я рѣшился наконецъ представить результаты своей работы на судъ публики.

Будучи сыномъ танцевальнаго учителя, высоко цѣнившаго свое искусство и основательно изучившаго его, я съ ранняго дѣтства воспитывался для этой спеціальности и получилъ основательную подготовку въ этомъ направленіи. Побуждаемый желаніемъ еще болѣе усовершенствоваться въ своей спеціальности, я въ 1832 году, не имѣя еще полныхъ 17-ти лѣтъ, отправился путешествовать: въ 1835 г. я занимался преподаваніемъ танцевъ въ Дрезденѣ, въ 1836 г. — въ Христианіи, (въ Норвегіи), а оттуда на свои съ большимъ трудомъ скопленныя сбереженія отправился въ Парижъ для пополненія своего образованія подъ руководствомъ извѣстѣйшихъ въ то время тамошнихъ учителей танцевальнаго искусства. Въ декабрѣ 1837 года я возвратился на родину и занялся тамъ съ успѣхомъ преподаваніемъ танцевъ и гимнастики. Но вскорѣ желаніе изучить на мѣстѣ нѣкоторые національныя танцы снова побудило меня покинуть мою родину, и такимъ образомъ послѣ многихъ переездовъ я прибылъ наконецъ 30-го марта 1839 года въ Одессу.

Здѣсь мнѣ удалось пріобрѣсти столько покровителей и друзей, что я рѣшился остаться въ гостепріимной Россіи

Вскорѣ мнѣ представились удовлетворительно оплаченные уроки, и 9-го февраля 1840 года я получилъ въ Ришельевской гимназiи мѣсто преподавателя танцевъ, — каковую должность и имѣю честь занимать до сихъ поръ.

Такъ какъ я всей душой отдался служенiю избраннаго дѣла и рано сталъ задумываться о его судьбахъ, то и неудивительно, что я скоро созналъ главную причину печальнаго положенiя танцевальнаго искусства — отсутствiе общепринятаго танцевальнаго письма, вродѣ напр., того нотнаго письма, которымъ уже столько столѣтiй обладаетъ музыка.

Изысканiе такого письма являлось въ моихъ глазахъ безусловною и неотложною необходимостью. Но всѣ мои поиски и попытки примѣнить къ этой цѣли одну изъ существующихъ системъ оказались — увѣ! — безплодными, вслѣдствiи чего я наконецъ рѣшился попытаться самъ изобрѣсти хореографическое письмо, — нисколько, однако, не обольщаясь насчетъ неимовѣрной трудности поставленной себѣ задачи, такъ какъ зналъ, что уже 300 лѣтъ человѣчество трудилось надъ удовлетворительнымъ рѣшенiемъ ея и всѣ усилiя въ этомъ направленiи до сихъ поръ не увѣнчались желательнымъ успѣхомъ.

Главнымъ препятствiемъ при разныхъ попыткахъ изобрѣсти годное хореографическое письмо являлось, по моему мнѣнiю, не столько трудность созданiя знаковъ для разныхъ положенiй и движенiй, сколько неудовлетворительность всѣхъ принятыхъ до сихъ поръ системъ преподаванiя. Ни одна изъ нихъ не даетъ намъ такого глубокаго анализа положенiй и движенiй, который позволилъ-бы правильно установить основныя положенiя и простые элементы движенiй, уже не могущiе быть болѣе разложенными, чтобы дать возможность съ ихъ помощью, обратно синтетически возсоздать всякiй существующiй и возможный танецъ.

При устномъ преподаванiи, когда шагъ объясняется и показывается на дѣлѣ, ни учитель ни ученикъ не чувствуютъ потребности болѣе обстоятельнаго обозначенiя и разбора шага; эта потребность ощущается лишь при письменномъ пре-

подаванія; но тогда она заявляетъ о себѣ съ такой силой, что удовлетвореніе ея становится безусловно необходимымъ.

Не мало труда стоило мнѣ упорядоченіе терминологіи танцевальнаго искусства, въ которой, надо сознаться, господствовало до сихъ поръ чистое столпотвореніе вавилонское. Мнѣ пришлось не только передѣлывать нѣкоторыя существующія, большей частью условныя выраженія, замѣняя ихъ реальными обозначеніями даннаго явленія, — я долженъ былъ создавать много новыхъ словъ, такъ какъ послѣдовательное развитіе моей системы обнаружило такія положенія, движенія и особенности ихъ, о которыхъ и не упоминалось въ сочиненіяхъ по танцевальному искусству, появившихся до настоящаго времени.

Всеобщее и повсемѣстное употребленіе при систематическомъ преподаваніи танцевъ французскихъ словъ и выраженій узаконило вообще ихъ употребленіе въ танцевальномъ искусствѣ. Повсюду говорятъ: *glissé, chassé, balancé, chaîne anglaise, tour de main, chaîne de dame* и т. д. подобно тому какъ въ музыкѣ пользуются итальянскими словами: *forte, piano, pianissimo, adagio, presto, legato, staccato*, и т. д. Вслѣдствіе этого и я въ своей Грамматикѣ послѣдовалъ установившемуся обычаю и позволилъ себѣ французскія обозначенія, хотя при этомъ я вездѣ старался дать рядомъ съ французскими и наиболѣе подходящія русскія названія данныхъ фигуръ, шаговъ и движеній.

Но для правильнаго примѣненія французскихъ словъ необходимо основательное знаніе французскаго языка.

Въ самой Франціи существуетъ еще не мало учителей танцевъ и балетмейстеровъ, не смогшихъ пойти въ терминологіи своего искусства дальше, подчасъ произвольныхъ, выраженій, выработанныхъ рутинной. Для строго научной системы, охватывающей всевозможныя движенія, употребляющіяся въ танцахъ, и задавшейся цѣлью, объяснить и изобразить ихъ, — для такой системы эти принятыя выраженія являются, конечно, далеко не достаточными.

Внѣ Франціи лишь немногіе учителя танцевъ, писатели и цѣнители танцевальнаго искусства знакомы съ французскимъ языкомъ настолько основательно, чтобы быть въ состояніи рѣшить вопросы этимологии, и вотъ почему съ теченіемъ времени установилось неправильное употребленіе и грубое искаженіе многихъ французскихъ терминовъ.

Сверхъ того многіе учителя танцевъ сохранили въ разныхъ національныхъ танцахъ употребленіе танцевальныхъ названій, принятыхъ самими народами, создавшими эти танцы, называя напр., венгерскіе шаги венгерскими именами, польскіе — польскими, нѣмецкіе — нѣмецкими, испанскіе — испанскими, такъ что употребленное нами насчетъ терминологіи танцевальнаго искусства выраженіе, «столпотвореніе вавилонское» отнюдь не преувеличено.

При устномъ преподаваніи учитель долженъ, конечно, заимствовать танцевальные термины съ того языка, на которомъ онъ преподаетъ свой предметъ (хотя и тогда ему не слѣдуетъ игнорировать французскія выраженія, но печатное руководство, какъ предназначенное для всѣхъ національностей, должно непременно содержать и французскіе танцевальные термины, въ качествѣ повсемѣстно принятыхъ международныхъ терминовъ.

• Изъ балетмейстеровъ и образованныхъ учителей танцевъ, по всей вѣроятности, лишь немногіе не испытали потребности въ точномъ хореографическомъ письмѣ. Большинство изъ нихъ, безъ сомнѣнія, старались придумать такое письмо, — хотя бы только для своего личнаго употребленія, — многіе выпустили въ свѣтъ болѣе или менѣе обстоятельные труды по этому вопросу, — и тѣмъ не менѣе мнѣ до сихъ поръ не попадалось въ руки руководства къ изученію танцевальнаго искусства, содержащаго знаки, дѣйствительно соответствующіе тѣмъ положеніямъ и движеніямъ, которыя они должны изображать.

Разными изобрѣтателями придумана масса произвольныхъ знаковъ и именъ, различно примѣненныхъ въ разныхъ

странахъ и со временемъ еще больше измѣнившихъ свое первоначальное значеніе. Такимъ образомъ образовались и продолжаютъ образоваться разныя неправильныя выраженія, составляющія искаженія и названія предмета и создавшія въ танцевальной терминологіи такую путаницу, что взаимное пониманіе другъ друга сдѣлалось совершенно невозможнымъ. Хореографическое письмо, претендующее на общепонятность, международное значеніе и вѣковую будущность, должно обладать для каждаго положенія анатомически вѣрно воспроизводящимъ его знакомъ, а для каждаго движенія — этимологически вѣрнымъ, выражающимъ понятіе самаго движенія названіемъ, и притомъ знаками столь ясными и краткими, чтобы ихъ можно было помѣщать подъ отдѣльными нотами музыки танца, подобно словамъ романса или пѣсни.

Самую душу исполненія, глубину вложеннаго въ нее чувства, его чарующую грацію конечно нельзя передать письменно, подобно тому какъ нельзя изобразить художественную сущность игры виртуоза или декламации артиста: это должно быть предоставлено усмотрѣнію самого исполнителя.

Если вѣрно, что до сего дня не существовало вполне годнаго хореографическаго письма, то съ другой стороны, нельзя сомнѣваться и въ томъ, что и наиболѣе совершенное изобрѣтеніе въ этой области принуждено будетъ выдержать тяжкую борьбу, чтобы добиться своего повсемѣстнаго признанія. Это можно ожидать уже потому, что чтеніе хореографическаго произведенія требуетъ не только довольно значительнаго знанія музыки, но и затраты извѣстнаго труда и прилежанія на изученія самихъ знаковъ, подобно тому какъ это требуется изученіемъ нотнаго письма.

Такъ какъ это послѣднее изучено уже миліонами дѣтей и взрослыхъ, то въ незатруднительности изученія его уже никакъ нельзя сомнѣваться, тогда какъ по отношенію къ новому хореографическому письму, не выдержавшему еще такого испытанія, остается очень удобный предлогъ скептическаго отношенія къ нему.

Всякое новое приобрѣтеніе въ области наукъ и искусствъ должно бороться съ такими препятствіями, этой участи не миновать и изобрѣтенной мною хореографіи. — Но всякое истинно полезное изобрѣтеніе побѣждаетъ всѣ зрѣпятствія и добивается въ концѣ концовъ всеобщаго признанія.

Главнымъ препятствіемъ къ распространенію новаго письма послужать установленныя вѣковыми употребленіемъ танцевальныя обычаи и названія. Часть изъ нихъ должна быть радикально измѣнена, чтобы явилась возможность создать прочныя, математически — вѣрныя основанія, на которыхъ могло-бы построиться и развиваться вполне удовлетворительное хореографическое письмо. Но, къ сожалѣнію, въ большинствѣ случаевъ именно наиболѣе дѣльные и ревностные балетмейстеры и учителя танцевъ и являются самыми упорными противниками нововведеній, осмѣливающихся затронуть давніе основанія и обычаи, кажущіеся какъ бы освященными продолжительностью своего существованія. Но такое слѣпое преклоненіе передъ стариной можетъ быть врядъ-ли лестной рекомендаціей для его сторонниковъ.

Знаменитые предшественники и учителя наши достигли многого съ тѣми небольшими средствами, которыми они въ свое время располагали и намъ оставили сравнительно гораздо большія средства. Выпавшее на нашу долю счастье и крупное преимущество надъ ними — возможность пользоваться плодами ихъ трудовъ — тѣмъ самымъ даетъ намъ право и даже прямо налагаетъ на насъ обязанность въ свою очередь стремиться еще дальше впередъ по пути совершенствованія нашего искусства, чтобы передать со своей стороны нашимъ потомкамъ плоды нашихъ собственныхъ трудовъ и усилій. Благоговѣйное почитаніе памяти нашихъ предшественниковъ отнюдь не должно мѣшать намъ подвигаться далѣе по тому пути, который они намъ открыли.

Танцы принадлежать безспорно къ изящнымъ искусствамъ и, мало того, занимаютъ среди нихъ видное мѣсто, какъ живое соединеніе музыки, скульптуры и живописи. Они обладаютъ чуднымъ даромъ оживотворенія высшаго идеала

скульптора и живописца—прекрасной человѣческой фигуры,—изображеніемъ ея въ ея наиболѣе очаровательныхъ положеніяхъ и движеніяхъ, какъ бы парящую на волнахъ гармоніи. Чудные балеты, созданные знаменитыми хореографами и переносящіе зрителя въ сказочный міръ тысячи и одной ночи, служатъ лучшимъ подтвержденіемъ этому.

Чтобы избавить грандіозные балеты настоящаго времени отъ забвенія и сохранить ихъ для нашего потомства, подобно тому какъ напр., благодаря нотному письму, сохранены геніальныя идеи Моцарта, Гайдена, Бетговена, Мейербергера, Р. Вагнера, Рубинштейна и другихъ, намъ не достаётъ только исполнѣ удовлетворительнаго хореографическаго письма.

Неудовлетворительность существующихъ хореографическихъ системъ признается единогласно выдающимися хореографами нашего времени и въ особенно категорической формѣ удостоверена такимъ авторитетомъ какъ Б. Клеммъ.

Но, съ другой стороны, многіе склонны довольствоваться достигнутымъ, сомнѣваясь въ самой возможности изобрѣсти исполнѣ удовлетворительное письмо, вслѣдствіе разнообразія требованій, которымъ такое письмо должно удовлетворять. Къ числу этихъ послѣднихъ принадлежалъ, между прочимъ, и знаменитый балетмейстеръ Павелъ Тагліони.

Б. Клеммъ предъявляетъ въ своемъ Катехизисѣ (стр. 210 IV-ое изд.) къ идеальному хореографическому письму слѣдующія требованія: отв. на 345 вопросъ).

«Чтобы оно давало ясную легко обозримую картину:

«1) пути танцора (исполняемой фигуры),

«2) членовъ или частей этого пути, съ указаніемъ приходящагося на каждую отдѣльную часть числа или долей музыкальных тактовъ.

«3) постановки ногъ, положенія и движеній рукъ и верхней части корпуса, движеній на мѣстѣ и движеній съ оставленіемъ мѣста (шаговъ), и наконецъ

«4) степени быстроты исполненія (темпа) cadaго отдѣльнаго движенія.»

«Вопросъ 346 удовлетворяетъ-ли искусство извѣстное до сихъ поръ подъ именемъ хореографіи этимъ требованіямъ?»

«Отв. Отнюдь нѣтъ.»

Такова оцѣнка, дѣлаемая Клеммомъ всѣмъ до 1882 года появившимся хореографическимъ системамъ.

Въ 1855 году при личномъ свиданіи съ П. Тагліони я имѣлъ съ нимъ очень интересный разговоръ о хореографіи. Знаменитый артистъ показалъ мнѣ свои рукописи, испещренные изобрѣтенными имъ самимъ хореографическими знаками, но при этомъ сознался мнѣ, что вещи, написанныя имъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ, онъ уже самъ не можетъ разобрать, такъ что, напр. желая поставить вновь балетъ, написанный имъ всего 5 лѣтъ тому назадъ, онъ принужденъ былъ чуть-ли не сочинить его вновь, за невозможностью вполне разобрать имъ написанное. При этомъ онъ вообще усомнился въ возможности изобрѣсти такое письмо, такъ какъ не видѣлъ самыхъ путей, которые могли-бы привести къ такой возможности. И вотъ тогда-то я и выразилъ ему свою мысль, что необходимая ясность изображенія движеній танцора и точное означеніе потребнаго на каждое движеніе или остановку времени могутъ быть достигнуты путемъ отчетливыхъ идеографическихъ знаковъ движеній, помѣщаемыхъ подъ тѣми самыми нотами, во время звучанія которыхъ они должны исполняться, т. е. простымъ приведеніемъ въ болѣе тѣсное соотношеніе музыки танца съ движеніями, изъ которыхъ онъ складывается. Съ живѣйшимъ удовольствіемъ я могъ тогда констатировать, что мои слова произвели на знаменитаго балетмейстера глубокое впечатлѣніе.

На этихъ самыхъ основаніяхъ и построена теперь моя танцопись. Привожу здѣсь мою хореографическую систему и перечень ея свойствъ въ томъ самомъ порядкѣ, въ какомъ Клеммъ предлагаетъ свои требованія идеальной хореографіи.

1) Впереди каждой танцевальной строки помѣщается чертежъ ея фигуры, подобно фигурамъ кадрили, изображеннымъ мною на XIV и XV стр. атласа.

2) Знаки движенія помѣщаются непосредственно подъ тѣми нотами музыкальнаго текста, во время звучанія которыхъ должны исполняться, какъ то ясно видно на 40-ой стр. атласа въ Menuet de la cour и на 42-ой стр. атласа въ гавотѣ G. Vestris, такъ что получается самое точное опредѣленіе продолжительности каждой части фигуры, какое только возможно.

3) Постановки, положенія, движенія, направленіе движенія въ пространствѣ изображаются ясными, отчетливыми хореографическими знаками (последнее — ключемъ. § 353) какъ напр. въ качучѣ, помѣщенной на стр. 49—52 атл.

4) Степень быстроты исполненія каждого движенія и продолжительность паузъ точно явствуется изъ значенія тѣхъ нотъ, подъ которыми поставлены ихъ знаки.

Въ 1885 г. я имѣлъ удовольствіе лично изложить Б. Клемму мою систему и удостоился живѣйшаго одобренія ея со стороны знаменитаго хореографа.

Кто знаетъ, можетъ быть теперь уже скоро будетъ достигнута цѣль, къ которой я такъ жадно стремился. Десятки лѣтъ она, подобно доброму генію, парила передо мною, ласково манила меня изъ своего прекраснаго далека, ободряла, когда я ослабѣвалъ и вливала въ меня новую бодрость, когда я изнемогалъ подъ бременемъ тяжелой задачи. А можетъ быть Господь уготовилъ мнѣ на послѣдокъ дней моихъ радость увидѣть въ печати практическое примѣненіе дѣльными специалистами изобрѣтениа мною письма.

Лишь послѣ многолѣтнихъ изслѣдованій существующихъ системъ и изученія литературы этого вопроса на разныхъ европейскихъ языкахъ, окончательно убѣдившись, что ни системы, ни основанія, на которыхъ онѣ построены, рѣшительно не могутъ удовлетворить своему назначенію — для письменнаго изображенія танцевъ всевозможныхъ народовъ, — только тогда я осмѣлился приступить къ положенію и разработкѣ новыхъ основаній, изложенныхъ въ моей Грамматикѣ, и болѣе 50 лѣтъ работалъ надъ ними съ напряженнымъ вниманіемъ и неустанной энергіею.

Каждую фразу, чуть-ли не каждое слово я взвѣшивала съ скрупулезною тщательностію врача, прописывающаго трудно больному сильно-дѣйствующее цѣлебное средство и болѣе двадцати разъ перерабатывала весь свой трудъ, прежде чѣмъ выпустить его въ печать.

Обработывая свое сочиненіе я уже много лѣтъ тому назадъ пришелъ къ убѣжденію о безусловной необходимости основанія международной академіи танцевальнаго искусства, состоящей изъ специалистовъ, имѣющей вѣдать все, касающееся этого искусства и мнѣніе которой въ спорныхъ вопросахъ имѣло-бы рѣшающее значеніе.

Такая академія при помощи спеціальнаго періодическаго изданія могла-бы сдѣлаться посредницею между танцорами, преподавателями, покровителями и друзьями этого прекраснаго искусства: она могла бы выступить и въ качествѣ испытательнаго учрежденія, облеченнаго правомъ устранять неспособныхъ и недостойныхъ учителей танцевъ и тѣмъ положить предѣлъ развращающей обществу спекуляціи безсовѣстныхъ аферистовъ, преслѣдующихъ подъ вывѣской танцклассовъ и танцевальныхъ институтовъ цѣли, неимѣющихъ ничего общаго съ танцевальнымъ искусствомъ. Когда государство въ лицѣ закона придетъ на помощь танцевальному искусству противъ деморализирующаго вліянія такихъ спекулянтовъ, тогда вскоре и все сословіе учителей танцевъ возвысится во мнѣніи общества и займетъ въ немъ подобающее мѣсто, какъ это и заслуживаютъ представители высокаго изящнаго искусства, являющіеся вмѣстѣ съ тѣмъ воспитателями юношества.

Съ 1884 года я имѣю честь быть членомъ Академіи танцевальнаго искусства въ Берлинѣ, основанной въ 1813 г.

Академіи этой я очень многимъ обязанъ, она способствовала моимъ трудамъ признаніемъ ихъ важности, ея поощренія придавали мнѣ новую бодрость силы и вѣру въ успѣхъ моего дѣла, и наконецъ, торопя меня выпустить возможно скорѣе обѣщанное мною нѣмецкое изданіе моей Грамматики, она принудила меня наперечъ всѣ силы для болѣе

скорого скончанія моего труда, за что я ей теперь могу быть только благодаренъ, такъ какъ безъ такого участливаго торопленія я, можетъ быть, и по сей день не рѣшился бы обнародовать результаты моихъ изслѣдованій.

Существованіе въ Россіи отдѣленія международной академіи танцевальнаго искусства съ вышеупомянутыми правами было-бы истиннымъ благодѣяніемъ, такъ какъ и у насъ, къ сожалѣнію, преподаваніе танцевъ находится не рѣдко въ рукахъ лицъ, отнюдь не стоящихъ на высотѣ своей задачи, — лицъ, которыя привлекаютъ къ себѣ учениковъ, разрѣшая имъ разныя, подчасъ двусмысленныя вольности и вредить тѣмъ болѣе достойнымъ представителямъ своего искусства.

Нѣмецкое изданіе моей Грамматики вышло раньше Русскаго изданія ея, помимо вышеприведенныхъ причинъ еще потому, что я будучи родомъ изъ Германіи, лучше владѣю нѣмѣцкимъ языкомъ, нежели русскимъ. Это первое нѣмецкое изданіе было отпечатано знаменитой типографской фирмой Ц. Г. Редеръ (C. G. Röder) и издано въ Лейпцигѣ же П. Н. Веберомъ. Оно стоитъ съ атласомъ и тетрадью танцевальной музыки 15 марокъ, а въ изящномъ переплетѣ — 20 марокъ. Въ Россіи цѣна его 10 рублей, — нѣсколько выше курсовой цѣны, потому что за атласъ и ноты приходится платить пошлину.

Со времени своего выхода въ свѣтъ моя Грамматика удостоилась чрезвычайно лестныхъ отзывовъ со стороны нѣмецкой, американской и отчасти русской печати. Для лицъ, которыя пожелали-бы ознакомиться съ этими отзывами, я въ концѣ книги (на обложкѣ ея) привожу списокъ главныхъ періодическихъ изданій, оцѣнившихъ мой трудъ и число появленія рецензій.

Хотя я всегда старался вложить въ свой трудъ мои лучшія знанія и силы, и хотя онъ и почтенъ вышеупомянутой лестной критикой, я тѣмъ не менѣе не обольщаюсь мыслью, что онъ совершененъ и прекрасно сознаю, что безъ сомнѣнія, нуждается въ исправленяхъ, почему я и готовъ принять съ

благодарностью всякое доброжелательное, подкрепленное серьезными доводами, указание, чтобы воспользоваться имъ при новомъ изданіи Грамматики, если бы таковое понадобилось. Но съ другой стороны, я убѣжденъ, что многія возраженія. противъ моихъ нововведеній исчезнуть сами собою, если возражающій потрудится съ серьезнымъ вниманіемъ прочесть все руководство.

Рисунки и музыкальные примѣры съ хореографическими знаками подъ нотами помѣщены не въ текстѣ книги, а на особыхъ пронумерованныхъ листахъ, образующихъ въ совокупности атласъ. Это сдѣлано для того, чтобы избавить читателя отъ труда разыскивать на другой страницѣ книги понадобившійся рисунокъ или упражненіе. Подъ рисунками помѣщены имъ соответствующіе хореографическіе знаки, объясненные въ текстѣ въ порядкѣ преподаванія. № № § § выставлены мною и въ атласѣ и въ музыкальной тетради для облегченія читателю нахождения объясненія требуемыхъ знаковъ или упражненій.

Не мало затрудненій доставило мнѣ рѣшеніе вопроса о томъ, какъ собственно говоря, должно именоваться искусство писать танцы: хореографіей, хореграфіей, или хореографіей?

Въ сочиненіяхъ по танцевальному искусству и въ извѣстнѣйшихъ словаряхъ я нашелъ всѣ три рода писанія этого слова. Такіе авторитеты по танцевальному искусству, какъ Charles Blais и St. Léon пишутъ хореграфія (choregraphie). Въ словарь Ноэля и Шапсаля, содержащемъ наибольшее количество танцевальныхъ терминовъ, сопровождая ихъ прекрасными объясненіями, я нашелъ тоже choregraphie, почему въ нѣмецкомъ изданіи моей Грамматики и рѣшился такимъ образомъ писать это слово, причемъ привелъ основанія, которыми руководствовался въ этомъ дѣлѣ. Но съ тѣхъ поръ я ревностно продолжалъ допытываться, какъ, собственно должно писаться это слово, и наконецъ остановился на формѣ хореографія, которую и употребляю въ русскомъ изданіи, приведенный къ ней доводами. Шерцеля, профессора сравни-

тельнаго языковѣденія при Новороссійскомъ университетѣ въ Одессѣ, отзывомъ даннымъ мнѣ по этому вопросу Библиографическимъ Институтомъ въ Лейпцигѣ, и нѣкоторыми другими авторитетами по языкознанію.

Найдутся, вѣроятно, читатели, несогласные съ принятымъ мною порядкомъ расположенія учебнаго матеріала, — въ чемъ, пожалуй и не будетъ неправы.

Первоначально мой трудъ имѣлъ видъ записокъ учителя танцевъ по своему преподаванію. Я записывалъ весь урокъ, слово въ слово, какъ онъ устно преподавался мною, воображая передъ собою своихъ учениковъ, и располагая объясненія преподаваемого матеріала въ томъ самомъ порядкѣ, въ какомъ онъ естественно выдвигался нуждами устнаго преподаванія.

Съ годами число тетрадей у меня все болѣе возрастало; трудъ становился объемистѣе и какъ мнѣ казалось, требовалъ иного порядка расположенія учебнаго матеріала. Но когда я попытался было измѣнить этотъ порядокъ, то встрѣтилъ на этомъ пути неодолимые препятствія и при всей моей доброй волѣ не могъ найти лучшаго расположенія матеріала, какъ тотъ, въ которомъ я началъ составлять свои записки и къ которому пришелъ естественно при преподаваніи танцевъ.

Такимъ образомъ книга моя избѣжала участи явиться передъ публикой съ искусственной, строгой классификаціей учебнаго матеріала, дѣлающей ее удобной для справокъ учителя, но неудобной для преподаванія и для изученія по ней. Объясненія отдѣльныхъ вещей въ ней такъ и остались въ томъ самомъ порядкѣ, въ какомъ эти объясненія постепенно требуются нуждами преподаванія. Еслибы я всѣ объясненія однороднаго матеріала искусственно соединилъ въ одинъ отдѣлъ, то одни изъ нихъ явились-бы для изучающихъ преждевременно, а другія — слишкомъ поздно.

Иному читателю покажется, можетъ быть, что я по нѣкоторымъ предметамъ распространился съ излишней обстоя-

тельностью и обременилъ свою книгу ненужными примѣрами и упражненіями. Эта точка зрѣнія совершенно вѣрна, если предположить, что руководство къ изученію танцевальнаго искусства будетъ читаться только хорошо образованными, развитыми людьми; но такъ какъ такое руководство предназначается вообще для всѣхъ лицъ, готовящихся къ изученію танцевъ, — лицъ, относительно которыхъ я не вправѣ предполагать широкую школьную подготовку, то имѣя въ виду и эту часть учащагося персонала, я и позволилъ себѣ въ нѣкоторыхъ случаяхъ неоднократное повтореніе объясненія того или другого предмета, чтобы изучаемое лучше запечатлѣлось въ памяти ученика.

Скажу болѣе: многіе приступаютъ къ изученію танцевальнаго искусства въ очень юномъ возрастѣ въ балетныхъ школахъ, получивъ лишь незначительное школьное образованіе. Считаюсь и съ этимъ элементомъ учащихся, я и старался прежде всего быть яснымъ и говорить самымъ простымъ языкомъ, порой даже въ ущербъ научной точности выраженій, допуская, напр. неправильности въ употребленіи нѣкоторыхъ терминовъ изъ чистой и прикладной математики и избѣгая употребленія другихъ, предполагая ихъ неизвѣстными большинству лицъ, посвящающихъ себя изученію танцевальнаго искусства. Впрочемъ, я въ такихъ случаяхъ оговаривался обыкновенно въ примѣчаніяхъ.

Читатель, знакомый съ нѣмецкимъ изданіемъ моей Грамматики, замѣтитъ, вѣроятно, сдѣланныя мною въ русскомъ изданіи ея исправленія и дополненія. Выпуская въ свѣтъ первое изданіе ея на нѣмецкомъ языкѣ, я къ сожалѣнію, не могъ отнестись къ нему съ той scrupulous тщательностью, какая требуется такимъ сложнымъ и обширнымъ трудомъ, торопимый его выпускомъ, какъ уже было упомянуто выше, членами Берлинской Академіи танцевальнаго искусства. Такая поспѣшность работы, конечно, не могла не отозваться неблагоприятно на отдѣлкѣ деталей, и я очень радъ, что могъ теперь въ русскомъ изданіи исправить нѣкоторые недостатки нѣмецкаго изданія.

Со стороны чисто лингвистической, и именно — передачи на русскомъ языкѣ французскихъ танцевальныхъ терминовъ — русское изданіе явится, вѣроятно, уступающимъ нѣмецкому изданію, вслѣдствіе сравнительной легкости образованія составныхъ словъ на нѣмецкомъ языкѣ и необычайной трудности образованія ихъ на русскомъ.

Какъ ничтожно ни оказалось-бы количество удачныхъ передачъ мною французскихъ танцевальныхъ терминовъ на русскій языкъ, я буду глубоко счастливъ, если-бы моя скромная лепта оказалась принятой русскимъ народомъ въ богатую сокровищницу его языка.

Вотъ краткій перечень предлагаемыхъ мною русскихъ словъ взамѣнъ французскихъ.

Слово *une ronde*, означающее танцевальную фигуру, исполняемую танцующими, образующими кругъ, взявшись за руки, я называлъ *кругоходомъ*, потому что при круженіи такого круга танцующихъ на мѣстѣ на полу получается фигура круга и танцующіе ходятъ по этому кругу.¹⁾

Слово *une promenade*, означающее въ танцахъ въ большинствѣ случаевъ прогулку парами вокругъ залы, причемъ кавалеры *ведутъ* своихъ дамъ, я называлъ *круговодъ* веденіе по кругу.

Выраженіе *un tour*, поворотъ, совершаемый двумя лицами, такъ или иначе держащимися другъ за друга, при незначительной перемѣнѣ мѣста, я называлъ *круговоротомъ*, по соотвѣтствію этой танцевальной фигуры съ понятіемъ *круговорота*. Отсюда *tour de main* *круговоротъ за руку*, а *tour de bras* — *круговоротъ подъ руку*.

Пары, стоящія одна противъ другой (*vis-à-vis*), я называю *супротивными* парами, отсюда выраженія; *дамы* — *супротивницы*, *кавалеры* — *супротивники*.

¹⁾ Я съ намѣреніемъ не употребилъ слова «хороводъ», такъ какъ это слово имѣетъ уже определенное значеніе, отличное отъ французскаго слова: «*une ronde*».

Два лица разнаго пола, танцующія вмѣстѣ, образуютъ пару и называются французами *un couple*, а по отношенію другъ къ другу *des partenaires*.

Такъ какъ русское слово *часть*, соотвѣтствующее латинскому *pars*, не допускаетъ удобнаго произведенія изъ него существительныхъ съ приставкой *со* (соучастникъ — имѣетъ значеніе сюда совсѣмъ не подходящее), а выраженія *сотанцоръ*, *сотанцорка* могли-бы иныхъ шокировать, то я замѣнилъ идею временнаго соприспаденія другъ другу лицъ, составляющихъ пару, идеей временнаго *друженія* (слав. дружество), а отсюда произвелъ слово *дружка*, удобное и въ томъ отношеніи, что даетъ возможность въ единственномъ числѣ означенія пола: *дружокъ* и его *дружка*.

Можетъ быть, эти термины, возбуждая веселыя шутки и смѣхъ въ танцующихъ, невольно побуждаютъ ихъ придумать какую нибудь болѣе удачную замѣну французскому *les partenaires*.

Два лица одного и того же пола, танцующія вмѣстѣ, не составляютъ пары, какъ однородные индивидуи, связанные вмѣстѣ не взаимнымъ желаніемъ, а случайнымъ требованіемъ танца, и потому я такихъ лицъ называю просто по числу ихъ: *двойками*, *тройками* и т. д.

Для отличенія понятій *le coup* и *le battements* и чтобы избѣжать употребленія могущаго повести къ недоразумѣніямъ слова *удареніе*, я ихъ выразилъ словами: *ударъ* и *удареніе* отъ глагольной формы «ударять».

Принужденный отличать понятія *прыжокъ* и *скачекъ* *), я былъ приведенъ къ необходимости создать слово *подпрыгъ* въ соотвѣтствіе слову *подскокъ*.

Не мало затрудненій причинила мнѣ передача слова *la main*, *die Hand*, — не имѣющаго себѣ соотвѣтствующаго на

*) См. Грамм. стр.

русскомъ языкѣ. Для выраженія этого понятія я взялъ изъ анатоміи слово *кисть*, соотвѣтствующее словамъ *die Hand*, *la main*. Въ отличіе слова *пога* употребляемаго мною лишь для части ноги *выше* косточекъ, я пользуюсь словомъ *ступня* для части ноги *ниже* косточекъ.

Далѣе, представившаяся необходимость различить на словахъ понятія: направленія движенія танцора въ пространствѣ (на сценѣ) съ перемѣною имъ мѣста — и направленіе движенія всего танцора или его конечностей по отношенію къ корпусу самаго его. Для выраженія перваго понятія я употребляю слова: *направленіе* (движенія), *наискось*, *вдоль*, *поперекъ*, *напередъ*, *назадъ*, *направо*, *налѣво*, а для втораго: *сторона* (движенія), *впередъ*, *взадъ*, *вбокъ*, *вкось*, *вправо*, *влѣво*. Отсюда движеніе исполняемое только одной ногой, я называю *одностороннимъ*, какъ исполняемое только въ одну сторону; движеніе, исполняемое обѣими ногами одновременно, каждой — въ свою сторону, я называю *двустороннимъ* (обоюстороннимъ), а движеніе, исполняемое обѣими ногами неодновременно, т. е. поочередно то правой, то лѣвой, я называю *перемѣностороннимъ*.

Такимъ образомъ, если танцоръ дѣлаетъ движенія частями своего корпуса, не сходя съ мѣста или же сходя съ мѣста безъ поворота корпуса (за исключеніемъ поворота на $\frac{1}{8}$ круга для движенія *вкось*), то я обозначаю его движенія словами: *впередъ*, *взадъ*, *вкось*, *влѣво*, *вправо* и т. д., опредѣляя *сторону* движенія по отношенію къ лицевой части танцора, стоящаго на своемъ мѣстѣ. Если же я желаю указать *направленіе*, движенія на сценѣ, обозначить мѣсто, имѣющее быть запятымъ танцоромъ, или же танцоръ долженъ повернуться болѣе или менѣе чтобы исполнить движеніе и исполняетъ его затѣмъ слѣдя впередъ (т. е. передомъ, то я говорю: *напередъ*, *назадъ*, *наискось*, *направо*, *налѣво* и т. д.

Въ заключеніе не могу не обратить вниманіе благосклоннаго читателя на современное положеніе нашихъ общественныхъ танцевъ и на способы которымъ можетъ совершиться ихъ нравственно-художественный подъемъ. На эту сторону

вопроса я обращалъ особенное вниманіе въ предлагаемомъ сочиненіи.

Въ теченіи своей долголѣтней практики я не жалѣлъ ни времени, ни трудовъ, ни затратъ для достиженія этой цѣли и останусь вѣренъ этому принципу до конца своихъ дней. Но никакая добрая воля учителя не въ состояніи имѣть должнаго успѣха, пока сама образованная часть публики не станетъ содѣйствовать этой благой цѣли словомъ, примѣромъ и въ печати. Это душевное желаніе и просьба Вашего покорнаго слуги.

Альбертъ Я. Цорнъ.

Одесса, 1890.

ВВЕДЕНИЕ.



Для правильного пониманія какого нибудь искусства и возможности сужденія о томъ, что остается въ немъ сдѣлать и въ какомъ именно направленіи, необходимо знать исторію этого искусства, т. е. знать, какъ оно возникло и развилось, и опредѣлить высшую, доступную ему степень совершенства.

Естественныя основанія танца кроются въ самой природѣ человѣка. Когда намъ весело, наши движенія быстрѣе обыкновеннаго. Если испытываемое нами удовольствіе возростетъ до степени восторга, мы невольно начинаемъ подпрыгивать и наши движенія пріобрѣтаютъ несвойственные имъ обыкновенно легкость и эластичность.

Это и есть *естественный* танецъ, встрѣчаемый въ исторіи культуры человѣчества во всѣ времена, на всѣхъ широтахъ и у всѣхъ народовъ.

Такимъ образомъ, благочестивое желаніе нѣкоторыхъ людей искоренить танцы оказывается осуществимымъ лишь при условіи измѣненія самой природы человѣка.

Что эти естественныя выраженія радости, удовольствія и другихъ душевныхъ движеній несутъ на себѣ печать особенностей характера даннаго индивидуа, конечно, совершенно понятно. Чѣмъ возвышеннѣе человѣкъ, тѣмъ болѣе благородства и въ его движеніяхъ. Эта способность души отражаться во внѣшнихъ движеніяхъ тѣла проявляется въ нашихъ быденныхъ и дѣловыхъ сношеніяхъ между собою, правда, слабо, но зато особенно замѣтно въ выраженіяхъ сильной радости.

Какъ только человѣчество распалось на отдѣльныя племена и народы, выступившіе самостоятельно на различные пути культурнаго развитія, — въ это время должны были образоваться и различные танцы, носившіе на себѣ этнографическій отпечатокъ своихъ создателей. Затѣмъ, по мѣрѣ того

какъ народы мѣняли мѣсто жительства, свои занятя, политическій строй и т. п. — измѣнились соотвѣтственно и ихъ танцы.

Этотъ процессъ продолжаетъ совершаться и въ настоящее время, и отнюдь не ошибаются тѣ историки и философы, которые утверждаютъ, что можно судить о характерѣ и степени развитія, какъ отдѣльныхъ личностей, такъ и цѣлыхъ народовъ, по характеру и исполненію ими ихъ танцевъ.

Изложеніе исторіи танцевальнаго искусства съ первыхъ его зачатковъ и до настоящаго времени не входитъ въ кругъ задачъ этого сочиненія, потому что эта область танцовѣденія уже прекрасно разработана замѣчательными трудами Червинскаго, Фосса, Бѣме и другихъ изслѣдователей.¹⁾

Какъ и всѣ остальные искусства, танцы имѣютъ періодъ дѣтства, пору расцвѣта, высшую кульминаціонную точку и періодъ упадка. Но только основанія, на которыхъ покоится это разграниченіе исторіи танцевальнаго искусства на періоды, въ этомъ искусствѣ еще неопредѣленнѣе, нежели въ другихъ искусствахъ, потому что до сихъ поръ у насъ нѣтъ общепринятаго, вполне удовлетворительнаго письма.

Музыка счастливиѣ на этотъ счетъ. У нея есть свое собственное письмо, благодаря которому мы обладаемъ не только наиболѣе важными музыкальными произведеніями послѣднихъ трехъ столѣтій, но и цѣнными композиціями среднихъ вѣковъ и древности.

А что, спрашивается, дошло до насъ изъ прекрасныхъ композицій гениальныхъ хореографовъ древности, прошлаго столѣтія и даже послѣднихъ десятилѣтій? — Нѣсколько программъ и сентиментальныхъ описаній, какъ разъ достаточныхъ для того, чтобы дать намъ больно почувствовать потери, понесенныя человѣчествомъ утратой этихъ композицій.

Балетмейстеръ, желающій представить какую нибудь композицію современнаго ему хореографа, не имѣетъ въ настоящее время иного пути, какъ отправиться изучать эту композицію на мѣстѣ ея исполненія. И если онъ хочетъ поставить балетъ, арранжированный имъ-же самимъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ, то эта вторичная постановка балета доставитъ ему почти столько-же труда, сколько доставила

¹⁾ Albert Czerwinsky: Geschichte der Tanzkunst.
Rudolf Voss. Der Tanz und seine Geschichte. Franz M. Böhme.
Geschichte des Tanzes in Deutschland.

первая, потому что за это время исполнительный персонал труппы успѣлъ измѣниться и теперь приходится вновь поступившими опять показывать каждое отдѣльное шаговое сочѣтаніе, такъ какъ нельзя снабдить ихъ писанными ролями, по которымъ они могли-бы сами изучить свою партію.

Лишь въ 1852 году явились первые выпуски изобрѣтенной A. de St. Léon'омъ стенохореографіи, или искусства быстро писать танцы. Изобрѣтатель, будучи балетмейстеромъ и первымъ танцоромъ Большой Парижской оперы, употребилъ съ рѣдкимъ рвеніемъ все находившіяся въ его рукахъ средства для уравниванія пути, по которому танцевальное искусство могло-бы быть поднято на подобающую ему высоту, что, надо отдать полную справедливость г. de St. Léon — и удалось ему сдѣлать до извѣстной степени.

Его Императорское Величество, Николай I счелъ возможнымъ удѣлить часть своего драгоценнаго времени, посвященнаго заботамъ о благовѣреннаго ему народа, на ознакомленіе, съ началомъ этаго труда, ¹⁾ соизволивъ даже всемилостивѣйше принять его посвященіе, изъ чего явствуетъ, что Императоръ вполне цѣнилъ важность сдѣланнаго геніальнымъ балетмейстеромъ изобрѣтенія.

Къ сожалѣнію С. Леону пришлось не долго прилагать свою систему на практикѣ; смерть преждевременно похитила у насъ этаго замѣчательнаго артиста и литератора.

Считаю долгомъ заявить, что его сочиненія и нѣсколько лѣтъ переписки съ нимъ доставили мнѣ цѣнный матеріалъ для разработки моей собственной системы.

Въ настоящее время всѣми чувствуется неотложная необходимость заложенія какого нибудь прочнаго основанія для подъема благороднаго искусства танцевъ на подобающую ему высоту, и будемъ надѣяться, что все любители этого искусства дружно соединятся на общую работу для достиженія этой прекрасной цѣли.

Въ 1873 году нѣсколько извѣстныхъ специалистовъ танцевальнаго искусства основали въ Берлинѣ частное общество, подъ названіемъ «Нѣмецкая Академія для преподаванія танцевъ.»

Испытанію этой Академіи, какъ единственнаго учрежденія таковаго рода, я и представилъ свой трудъ, и протоколомъ засѣданія Академіи отъ 25-го Мая 1885 года моя система

¹⁾ Окончаніе его послѣдовало послѣ смерти Императора.

хореографіи была единогласно признана Академіей за наилучшую изъ существующихъ.

Танцевальное искусство какъ предметъ воспитанія.

Почти всѣми признано, что танцевальное искусство составляетъ важный предметъ воспитанія; и тѣмъ не менѣе существуетъ не мало людей прекрасно образованныхъ и преслѣдующихъ самыя благія цѣли, которые желали-бы совершенно вывести танцы изъ употребленія и замѣнить ихъ гимнастикой.

Гимнастика развиваетъ мускульную силу, ловкость и самоувѣренность и дѣлаетъ человека смѣлѣе и рѣшительнѣе; но она придаетъ движеніямъ извѣстную рѣзкость и налагаетъ на него печать какого-то вызывающаго своеволя. — если, впрочемъ, преподаватель гимнастики не обладаетъ знаніемъ основъ истиннаго танцевальнаго искусства.

Замѣнить танцы гимнастикой такъ-же невозможно, какъ гимнастику — танцами. Сюда какъ разъ подходятъ прекрасныя слова Шиллера:

«Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
«Wo Starkes sich und Mildes paarten,
«Da giebt es einen guten Klang.»

(«Гдѣ строгость съ нѣжностью, гдѣ сила
«Съ душою кроткой въ связь вступила,
«Тамъ раздается добрый звонъ»).

Противники танцевъ, однако, надо сознаться, тоже не совсѣмъ неправы въ своемъ отрицаніи нашихъ танцевъ, и если мы, напр., возьмемъ наши салонныя и балетныя танцы въ томъ видѣ, какъ они существуютъ теперь, мы будемъ вынуждены признать ихъ, за немногими исключеніями, неудовлетворяющими своему назначенію. Въ нихъ сохранилось очень мало того благороднаго достоинства и той утонченной вѣжливости, которыя характеризовали танцы прошлаго столѣтія. Взамѣнъ того, мы теперь видимъ иногда на сценѣ наглыя неблагопристойности, къ сожалѣнію, столь неистово аплодируемые зрителями, что артисты начинаютъ воображать, что исполнили нѣчто въ самомъ дѣлѣ особенное, а иные антре-

преперы и директора театровъ прямо требуютъ такихъ танцевъ и такого исполненія, разчитывая на хорошіе сборы.

Не лучше обстоитъ дѣло и въ танцевальныхъ салонахъ почти всѣхъ слоевъ общества. Потрудитесь сдѣлать безпристрастную оцѣнку нашимъ т. н. круговымъ танцамъ, какъ — галопъ, полька, вальсъ и т. п.: этимъ тѣснымъ объѣтыямъ и каррикатурнымъ позамъ иныхъ кавалеровъ и дамъ, этимъ поспѣшнымъ и суетливымъ движеніямъ и быстрому круженію, установленнымъ модой, — подумайте о продолжительности этихъ позъ и круженія, вызывающихъ легко головокруженіе и особенное, очень вредное, возбужденное состояніе, — и вы не будете удивлены, что лица духовнаго званія, врачи, заботливые родители и, серьезно относящіеся къ своему дѣлу, воспитатели и воспитательницы отмахиваются отъ нашихъ выродившихся танцевъ.

Здѣсь особенно ясно выступаетъ безусловная необходимость того, чтобы учителя радѣющіе о нравственной чистотѣ своего высокаго искусства, соединились въ дружныхъ усилияхъ для борьбы съ этими злоупотребленіями и въ такихъ своихъ стремленіяхъ получили ревностное содѣйствіе и поддержку со стороны образованныхъ и благомыслящихъ слоевъ общества.

Всегда были и существуютъ и въ настоящее время преподаватели танцевъ, понимающіе свою высокую задачу и старающіеся изо всѣхъ силъ противодействовать развитію дурнаго вкуса; но усилия ихъ, къ сожалѣнію, не могутъ увѣнчаться большимъ успѣхомъ, потому что для большинства такихъ преподавателей ихъ искусство составляетъ единственное средство къ существованію, и если кто-нибудь изъ нихъ позволить себѣ слишкомъ возстать противъ господствующаго вкуса, то ученики его переходятъ къ другому учителю, болѣе снисходительному къ слабостямъ вѣка.

Однако — увы! — немало еще и такихъ учителей танцевъ, которые охотно подчиняются всякой модѣ, лишь бы это было прибыльно для кармана.

Когда въ 1856 году повсемѣстно распространилась кадрили-лансье, многіе увидѣли въ этомъ первый шагъ къ установленію лучшаго вкуса; но, къ сожалѣнію, надежды не оправдались. Мало-по-малу, такъ называемая *quadrille à la cour* почти совсѣмъ исчезла съ программъ баловъ, несмотря на всѣ усилия лучшихъ танцмейстеровъ удержать ее, — к теперъ танцуютъ, если это только возможно, еще хуже прежняго.

Истинное танцевальное искусство дѣлаетъ человѣка способнымъ къ тѣмъ привлекательнымъ, плавнымъ движеніямъ, которыя очаровываютъ насъ въ хорошо танцующихъ лицахъ. Отъ такой привлекательности въ движеніяхъ выигрываетъ всякій; но она безусловно необходима тѣмъ молодымъ людямъ, которые должны проложить себѣ сами дорогу въ свѣтъ.

Когда мы кого нибудь въ первый разъ видимъ, видимость его производитъ на насъ извѣстное впечатлѣніе. Такъ какъ затѣмъ время и случай далеко не всегда бываютъ настолько въ нашемъ распоряженіи, чтобы дать намъ возможность ближе узнать это лицо и надлежащимъ образомъ оцѣнить его, то намъ въ нашихъ сношеніяхъ съ нимъ приходится сообразоваться съ первымъ полученнымъ впечатлѣніемъ, и потому далеко не безразлично, будетъ-ли это впечатлѣніе благопріятное или неблагопріятное. Въ этомъ отношеніи опрятность въ одеждѣ, привлекательная видимость, но, главнымъ образомъ, привлекательность и изящность движеній — рѣдко не достигаютъ своей цѣли.

Но такая благовоспитанность и пріятная видимость, конечно, не должны быть единственными достоинствами человѣка, чтобы не служить ему приличнымъ покровомъ тайныхъ пороковъ и грубаго невѣжества, а, наоборотъ, сопровождаться соответствующимъ образомъ мыслей и дѣйствій, потому что, какъ бы человѣкъ ни старался скрыть свои недостатки подъ приличной видимостью — рано или поздно прекрасная маска будетъ съ него сорвана и свѣтъ увидитъ его во всей его дѣйствительной неприглядности.

Общество требуетъ отъ всякого, желающаго въ немъ вращаться, извѣстной внимательности въ поведеніи и отношеніяхъ къ другимъ, за то ему, въ свою очередь, общество платитъ той-же монетой. Если кто-нибудь позволяетъ себѣ пренебрегать общепринятыми правилами приличія, то и имъ пренебрегаютъ; а отъ такихъ мелочей перѣдко зависитъ вся дальнѣйшая будущность человѣка.

Для дѣвицъ изученіе танцевальнаго искусства имѣетъ по меньшей мѣрѣ то-же значеніе, что и для юношей, — этого, вѣроятно, никто не станетъ оспаривать. Но такую привлекательность не легко пріобрѣсти. Кто не обладаетъ ею отъ природы, тотъ можетъ въ себѣ развить ее только въ томъ случаѣ, если его счастливая звѣзда приведетъ его къ порядочному преподавателю танцевъ, основательно знающему свое дѣло и серьезно относящемуся къ нему. Во все времена были и есть и теперь хорошіе преподаватели танцевъ, но они рѣдки

и подчасъ ихъ бываетъ трудно отличить отъ менѣе достойныхъ и знающихъ, потому что первые обыкновенно не протискиваются впередъ и не выставляютъ на видъ своихъ заслугъ въ ущербъ другимъ, но скромно ждутъ, чтобы ихъ услуги потребовались

Не мало есть и такихъ мѣстностей, гдѣ вовсе нѣтъ учителей танцевъ, а есть желающіе научиться танцовать. Для такихъ лицъ сочиненіе наше будетъ очень полезно, хотя, конечно, письменнымъ преподаваніемъ, по какой бы совершенной системѣ оно ни производилось, нельзя вполне замѣнить хорошаго учителя танцевъ. Устное преподаваніе обладаетъ передъ письменнымъ многими преимуществами, никогда не достижимыми для послѣдняго. Но все-же лучше воспользоваться хорошимъ письменнымъ преподаваніемъ, чѣмъ не имѣть никакого.

Наилучшее и важнѣйшее средство для правильного приобщенія и развитія танцевальнаго искусства составляетъ танцопись, или искусство письменнаго изображенія танцевъ особенными знаками. Только ею и можно поднять танцевальное искусство на ту высоту, которая уже давно достигнута остальными искусствами, и лишь благодаря этой танцописи существующіе и имѣющіе быть изобрѣтенными танцы и установленныя въ танцевальномъ искусствѣ правила сдѣлаются общими достояніемъ.

Еслибы удалось создать критически вывѣренное руководство для эстетическаго воспитанія и развитія юношества въ физическомъ отношеніи, -- руководство, которое устанавливало-бы прочныя, вѣрныя правила для граціозныхъ положеній и движеній; если-бы лучшіе представители нашего искусства приняли одинъ какой-нибудь способъ изображенія танцевальныхъ движеній, съ помощью котораго они могли-бы сообщать другъ другу свои композиціи и взгляды во всѣхъ деталяхъ, -- тогда, въ скоромъ времени, вѣроятно, не было-бы недостатка въ хорошихъ сочиненіяхъ по хореографіи, авторы которыхъ ревностно принялись-бы содѣйствовать благоустройству прекраснаго танцевальнаго искусства. Тогда и многіе противники танцевъ вѣроятно сдѣлались бы ихъ друзьями и, по мѣрѣ силъ и возможности, поддерживали-бы доброе дѣло устнымъ и печатнымъ словомъ.

Мы и теперь уже обладаемъ такими солидными сочиненіями по хореографіи, какъ напр., творенія Ш. Блазиса, С. Леопа. Б. Клемма и другихъ, соединяющими въ себѣ квинт-эссенцію многочисленныхъ имъ предшествовавшихъ трудовъ

по этой специальности и на столько стоящими на высотѣ своей задачи, что, право, обидно, обладая такими вспомогательными средствами, не подвигаться впередъ.

Порядочному преподавателю танцевъ не слѣдовало-бы довольствоваться однимъ денежнымъ вознагражденіемъ, а балетмейстеру — аплодисментами публики, — оба они должны стремиться къ болѣе высокой и благородной цѣли: они должны всѣми зависящими отъ нихъ средствами стараться содѣйствовать общему подъему своего искусства и черезъ него вліять облагораживающимъ образомъ на самые нравы общества.

Въ гигиеническомъ отношеніи танцы имѣютъ тоже немаловажное значеніе, какъ превосходное физическое упражненіе, — особенно для прекраснаго пола. Мы здѣсь, конечно, не имѣемъ въ виду той манеры пользоваться, или вѣрнѣе сказать, злоупотреблять танцами, которая, благодаря модѣ, теперь, къ сожалѣнію, повсюду распространилась; мы говоримъ о правильномъ, систематическомъ изученіи танцевальнаго искусства, какъ оно практикуется въ высшихъ слояхъ общества, и въ порядочныхъ учебныхъ заведеніяхъ. При такомъ изученіи танцевъ достаточно для необходимаго физическаго развитія организма немногихъ гимнастическихъ упражненій, и эти послѣднія тогда уже не могутъ отразиться неблагоприятно на привлекательной плавности движеній женщины.

Медики иногда запрещаютъ молодымъ людямъ танцы, опасаясь тѣхъ злоупотребленій, предметомъ которыхъ сдѣлалось это прекрасное искусство. Конечно, если молодые люди слабаго сложенія, находясь притомъ еще въ періодѣ роста, цѣлый годъ тщательно избѣгаютъ всякаго напряженія и затѣмъ на какомъ-нибудь балу танцуютъ до упаду всю ночь, потребляя при этомъ, разгорячившись, мороженное и разные холодные напитки, то ничуть не удивительно, если они заболѣваютъ послѣ такого бала. Само танцевальное искусство, очевидно, здѣсь не причесть: правильное изученіе его тѣми же молодыми людьми, по нѣскольکو уроковъ въ недѣлю, и умѣренное пользованіе имъ наоборотъ, отозвалось-бы, по всей вѣроятности, чрезвычайно благотворительно на ихъ здоровіи.

Раздѣленіе танцевъ.

Танцы обыкновенно подраздѣляются на два главныхъ отдѣла: салонные танцы и танцы, исполняемые на сценѣ, или что то же — на балльные и балетные танцы.

Первые предназначены для общественных увеселений, и потому должны обладать такимъ характеромъ, чтобы изученіе ихъ было доступно лицамъ, не дѣлающимъ изъ танцевальнаго искусства своей спеціальности.

Почти каждая страна обладаетъ своими собственными общественными танцами. Между этими танцами заслуживаютъ быть поставленными на первое мѣсто старо-французскіе менуэты и контрдансъ, какъ исполненные граціи и скромности.

Круговые танцы, какъ напр.: вальсъ, галонъ, полька и другіе, теперь вездѣ вошли въ моду, вслѣдствіе сравнительной легкости ихъ изученія, но въ томъ видѣ, какъ они обыкновенно исполняются отнюдь не заслуживаютъ этого предпочтенія. Какъ мы уже указывали выше на стр. 7 и 8.

Польскій національный танецъ мазурка, можетъ быть послѣ менуэта названъ королевой салонныхъ танцевъ, потому что онъ даетъ каждому танцору возможность показать всю свою ловкость и грацію безъ особеннаго напряженія силъ. И дама, со своей стороны, можетъ проявить въ этомъ танцѣ всю свою естественную грацію, не будучи стѣснена, какъ въ круговыхъ танцахъ, объятьями кавалера. Къ тому же и свободный выборъ фигуръ — какъ въ котильонѣ — позволяетъ бесконечно разнообразить мазурку, чѣмъ придастъ ей прелесть постоянной новизны.

Такъ называемые рядовые танцы и танцы колоннами какъ напр. экоссеа, триолетъ, *tempête*, *anglaise* и т. п., вышли теперь изъ моды, хотя нѣкоторые изъ нихъ очень красивые и допускаютъ возможность разнообразныхъ смѣнъ.

Всѣ вышеназванные танцы, а также и многіе другіе, которые будутъ объяснены ниже, принадлежатъ къ общественнымъ хоровымъ танцамъ и подраздѣляются на фигурные и круговые танцы.

Кромѣ хоровыхъ, существуютъ еще такіе общественные танцы, которые могутъ исполняться однимъ, 2-мя, 4-мя и большимъ числомъ лицъ. Они изображаютъ обыкновенно нравы и обычаи извѣстныхъ народовъ или сословій и не принадлежатъ къ настоящимъ балетнымъ танцамъ, потому что представляютъ собой продуктъ народнаго творчества и продолжаютъ существовать въ народѣ. Къ нимъ относятся, гавотъ, качуча, гитана, аррагонеза, тирольскій танецъ, штирійскій танецъ, венгерка, козачекъ, трепакъ, краковякъ, русская и безчисленное множество другихъ.

Они возвышаются на степенъ балетныхъ танцевъ тѣмъ, что арранжируются специалистами по правиламъ балета, въ

извѣстномъ систематическомъ порядкѣ, и исполняются на сценѣ при соотвѣтствующей обстановкѣ

Второй крупный отдѣлъ танцевъ образуютъ настоящія балетныя танцы, исполняемые на сценѣ танцорами и танцовщицами по профессіи.

Танцы перваго низшаго разряда составляютъ причудливыя танцы, т. е. *danses grotesques*, основной характеръ которыхъ необузданность и страстность. Движенія въ нихъ обыкновенно крупны и свидѣлствуютъ болѣе о ловкости, чѣмъ о граціи исполнителей.

Второй разрядъ составляютъ комическіе танцы, уже не столь своевольные. Они изображаютъ большей частью нравы, увеселенія и любовныя интриги низшихъ сословій —

Танцы третьяго разряда носятъ на языкѣ балета названіе *demi-caractères* — полухарактерные — и изображаютъ обыденную жизнь въ характерѣ комической сцены. — Темой въ нихъ является обыкновенно любовныя или какая-нибудь другая интрига, въ которой выступаютъ и лица, не принадлежащія къ простому народу. Эти танцы требуютъ уже отъ исполнителей изящности движеній, достоинства въ манерахъ и развитаго вкуса.

Танцы четвертаго разряда изображаютъ строгіе, возвышенные характеры, принадлежащіе трагической сценѣ, и называются серьезными танцами. Они состоятъ изъ *solo*, *pas de deux*, *pas de trois* и т. д. или же изъ цѣлыхъ дѣйствій съ извѣстнымъ содержаніемъ. Въ нихъ соединяется въ одно гармоническое цѣлое высшее, чего можетъ достигъ танцевальное искусство въ изображеніи положеній человѣческаго тѣла.

Мы обладаемъ еще пятымъ разрядомъ танцевъ — т. е. пантомимическими танцами, изображающими цѣлыя пьесы съ трагическимъ содержаніемъ или какія нибудь другія дѣйствія въ нѣсколькихъ актахъ. При этомъ содержаніе такихъ пьесъ изображается исполнителями мимически съ такой реальностью, что зрители получаютъ полное понятіе представленнаго сюжета, какъ будто-бы содержаніе его было имъ передаваемо словами. Этимъ танцамъ собственно и принадлежитъ названіе балета, и наше время очень богато такими хореографическими произведеніями. Въ нихъ заслужили особенную извѣстность госпожи: Камарго, Марія Тагліони, старшая и младшая, Фанни Эльслеръ, Фанни Черитто, Карлотта Гризи, Луція Гранъ, Надежда Богданова, Виргинія Пукки, Даль-Эре, и господа: Пекуръ, Beauchamps, Didelot, Noverre, Vestris отецъ и сынъ, Блазисъ, Нерро, Bournonville, Филиппъ и Навелъ Тагліони, Arthur de St. Léon,

Петипа, Lépitre, Laucherry, Манцотти, Huguet, Саракко и мно-
гіе другіе.

Страшно подумать какія суммы расходуются въ настоя-
щее время для постановки на сцену какого-нибудь балета и
до чего могутъ дойти человѣческая изобрѣтательность и упор-
ный трудъ! Зритель чувствуетъ себя перенесеннымъ въ ка-
кое-то сказочное царство и по окончаніи представленія точно
пробуждается отъ прекраснаго сновидѣнія.

Какъ жаль, что до настоящаго времени не существуетъ
удовлетворительнаго общепринятаго письма, съ помощью кото-
раго можно было-бы сохранить для потомства эти великія
произведенія танцевальнаго искусства. Настоящій трудъ и
имѣетъ цѣлью устраненіе этого недостатка. Но, вѣроятно, по-
требуется еще много времени и труда, прежде чѣмъ эта цѣль
будетъ вполне достигнута.

Изученіе изобрѣтеннаго мною письма даетъ г. г. балет-
нымъ композиторамъ и танцорамъ возможность писать отдѣль-
ныя роли и цѣлыя балеты такъ ясно и опредѣленно, чтобы
ихъ можно было много лѣтъ спустя, читать, какъ какую ни-
будь музыкальную пьесу, написанную нотами, — изъ чего
слѣдуетъ возможность сообщенія хореографическихъ произве-
деній современникамъ и передачи ихъ потомству.

О Т Д Ъ Л Ъ І.

ГРАММАТИКА ТАНЦОВАЛЬНОГО ИСКУССТВА.

Метода.

Первымъ условіемъ успѣшнаго ученія чего-либо, будь то наука или искусство, безъ излишней потери времени, и достиженія въ изучающимъ въ изучаемомъ предметѣ высокой степени совершенства, является хорошо организованная метода, основанная на естественныхъ основаніяхъ предмета и считающаяся съ постепеннымъ развитіемъ способностей учащагося. Если это условіе несоблюдено; разъ не существуетъ ясныхъ опредѣленныхъ названій даже для, по видимому, пустыхъ мелочей, то изученіе предмета вскорѣ затрудняется такой массой противорѣчій и всяческихъ запутанностей, что успѣхъ дѣлается рѣшительно невозможнымъ.

Постепенный переходъ отъ сравнительно легкаго къ болѣе трудному долженъ быть такъ рассчитанъ, чтобы умственные и физическія способности ученика какъ бы сами находили себѣ вѣрную дорогу и хорошему учителю не пришлось-бы затрудняться въ объясненіи своего предмета.

И такъ, мы нуждаемся прежде всего въ *грамматикѣ танцевальнаго искусства*, подобной грамматикамъ языковъ и имъ аналогичнымъ руководствамъ для изученія музыки и рисованія.

Но такая грамматика должна быть написана съ глубокимъ знаніемъ дѣла. Она должна излагать истинныя основанія танцевальнаго искусства такъ просто и ясно, чтобы они были доступны и неразвитымъ людямъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ могли-бы быть полезны и преподавателямъ танцевъ и танцорамъ по профессіи.

Такая грамматика встрѣтила-бы, вѣроятно, радушный пріемъ со стороны педагоговъ, специалистовъ и большинства

Простыя фигуры подобны отдѣльнымъ строкамъ стихотворенія или пѣсни; соединенія фигуръ — строфамъ или куплетамъ, состоящимъ изъ нѣсколькихъ строкъ; соединенія нѣсколькихъ фигурныхъ строкъ, какъ напр. кадрили, — цѣлому стихотворенію или пѣснѣ.

Положеніе тѣла.

Преждѣ чѣмъ заняться позиціями необходимо сказать нѣсколько словъ вообще о положеніи корпуса во время танцевъ, потому что хорошая осанка составляетъ первое требованіе, предъявляемое изучающему танцы.

§ 8. Голову слѣдуетъ держать прямо и не глядѣть ни на потолокъ, ни на полъ, а прямо передъ собой, причемъ шея должна находиться въ вертикальномъ положеніи, грудь слегка выдвинута впередъ, животъ втянутъ, плечи опущены и отведены взадъ, бедра вывернуты наружу — отъ чего ноги тоже вывертываются наружу — колѣни должны быть выпрямлены, а руки — свободно опущены. Пальцы слѣдуетъ держать какъ показано на рис. 4, касаясь концами большого, указательнаго и средняго пальцевъ внѣшней стороны бедра, см. рис. 1. листъ атласа 1. Это положеніе корпуса не должно быть ни принужденнымъ, какъ напр. на рис. 2, ни небрежнымъ, какъ напр., на рис. 3.

§ 9. Руку слѣдуетъ держать, какъ показано на рис. 4.

Примѣчаніе 1-ое. Вѣрность позы можетъ быть проверена по положенію рукъ. Если она вѣрна, то, при свободно опущенныхъ рукахъ, концы пальцевъ должны касаться какъ разъ середины внѣшней стороны бедръ — какъ то изображено на рис. 1. Если же пальцы прійдутся спереди или сзади этой точки, то это служитъ признакомъ, что положеніе корпуса невѣрно.

Примѣчаніе 2-ое. Для положенія пальцевъ руки мы даемъ въ атласѣ три примѣра (рис. 4, 5 и 6). Эти положенія одинаково хороши и мѣняются соответственно дугѣ образуемой рукою.

§ 10. Изображенная рукою кривая должна соответствовать дугѣ круга, проходящую подъ мышкой, касаясь локтя и мизинца. Чѣмъ больше рука вытянута, тѣмъ болѣе должны быть вытянуты и пальцы. На рис. 7 изображено вѣрное положеніе мизинца; на рис. 8 мизинецъ слишкомъ согнутъ, а на рис. 9 — чересчуръ вытянутъ.

Примѣчаніе. Для выраженія красоты въ пластикѣ существуютъ извѣстные законы, требующіе въ позахъ и движеніяхъ соблюденія

известной математической правильности, малѣйшая погрѣшность противъ которой тотчасъ-же замѣчается глазомъ эстетически развитого человека. У такого лица способность чувствовать гармонію и дисгармонію въ линіяхъ можетъ быть столь-же развита, какъ напр. у виртуоза музыкальный слухъ. Невѣрный аккордъ поражаетъ непріятно даже немusическое ухо. Такъ-же не пріятно поражается глазъ неправильнымъ кругомъ. Со временемъ можно, конечно, привыкнуть и къ такимъ вещамъ; но задача всякаго искусства именно и состоитъ въ облагораженіи вкуса общества. (Дальнѣйшее по этому вопросу см. въ §§ 268 до 320): Положенія и движенія рукъ.

ОТДѢЛЪ II.

ПОЛОЖЕНІЯ НОГЪ.

Простыя положенія.

Взятое съ французскаго слово *позиція* получило на русскомъ языкѣ въ терминологіи танцевальнаго искусства право полного гражданства, а потому и не можетъ игнорироваться нами, хотя, конечно, желательно, чтобы русскіе преподаватели танцевъ употребляли по преимуществу русскія выраженія, замѣняя ихъ выраженіями, взятыми съ иностранныхъ словъ, лишь въ случаяхъ крайней необходимости, напр. ради краткости и ясности. Такъ какъ новѣйшее танцевальное искусство поощрялось болѣе всего и процвѣтало главнымъ образомъ во Франціи, то многія французскія выраженія перешли во всѣ европейскіе языки, почему и необходимо знать ихъ значеніе и умѣть правильно употреблять ихъ.

§ 11. Главныхъ позицій пять. Но это лишь общія основныя позиціи, могущія быть до безконечности видоизмѣняемы. Эти позиціи подраздѣляются на: *positions de semelle*- подошвенныя позиціи, *positions de demi-pointe*- пальцевыя или полупосковыя позиціи, *positions sur la pointe*- носковыя позиціи, *positions de talon*- пяточныя позиціи и *positions en balance*-воздушныя позиціи.

§ 12. Если подошва касается пола по всей своей длинѣ, то такая позиція называется подошвенной.

§ 13. Первая позиція.

Пятки должны быть содвинуты, носки хорошенько вывернуты наружу, а выпрямленные колѣни касаться другъ друга. (Рис. 10).

Это самое обыкновенное положеніе танцора. Оно принимается, когда говорить съ кѣмъ-нибудь, передаютъ или получаютъ что нибудь, кланяются и т. п.

§ 14. Вторая позиція.

Чтобы поставить ногу во вторую позицію, слѣдуетъ отвести ее въ сторону настолько, насколько это возможно, не перемѣщая на нее тяжести тѣла, т. е. не дегажируя—и легко опустить ее на полъ. (Рис. 11). Если длина ступни соотвѣтствуетъ росту танцора, то разстояніе между пятками будетъ равняться приблизительно длинѣ ступни самого танцора, почему за норму разстоянія пятковъ въ этой позиціи и принимается длина ступни позирующаго. Подпирающая тѣло нога, т. е. та нога, на которой постоитъ вѣсь тѣла, остается, значить въ 1-ой поз. ¹⁾

Можно и обѣ ноги поставить въ 2-ую позицію, но тогда разстояніе между пятками будетъ равно двойной длинѣ ступни позирующаго. (Рис. 12)

Если желаютъ идти или танцовать бокомъ, то употребляютъ для этого 2-ю позицію. Такимъ образомъ длина обыкновеннаго шага опредѣляется длиной ступни самого шагающаго.

§ 15. Третья позиція.

Позиція эта можетъ быть передней и задней. Напр., если поставить правую ногу впередъ въ 3-ю позицію, то пятка ея будетъ касаться середины лѣвой ступни ²⁾, (рис. 13); если-же ту-же правую ногу поставить въ 3-ю позицію, заднюю, то середина ступни будетъ касаться пятки лѣвой ступни. (Рис. 14).

Эта позиція употребляется особенно часто въ современныхъ танцахъ и находитъ себѣ примѣненіе въ большинствѣ шаговъ (pas).

¹⁾ Мы будемъ для краткости называть ногу, на которой при данныхъ условіяхъ постоитъ вѣсь тѣла, *подпирающей ногой*, а другую ногу, могущую перейти изъ одной позиціи въ другую, — *свободной*.

²⁾ Подъ серединой ступни мы здѣсь вездѣ будемъ понимать не математическую середину ея, а точку соотвѣтствующую половинѣ длины ступни на внутренней сторонѣ ея.

§ 16. Четвертая позиція.

Желая поставить ногу въ эту позицію, слѣдуетъ изъ 1-й позиціи отвести ее впередъ или взадъ настолько далеко, чтобы между обѣими пятками образовалось разстояніе, равное длинѣ ступни позирующаго. (Рис. 15 и 16).

Обыкновенная ходьба ничто иное, какъ постоянно мѣняемая 4-я позиція. Если длина шага превыситъ вышеуказанную норму, то шагъ дѣлается неуклюжимъ; если же она короче этой нормы, то походка перестаетъ быть естественной и принимаетъ характеръ чего-то дѣланнаго.

Для изображенія 4-й позиціи мы изобразили на рисункѣ позирующаго въ профиль, а не лицомъ (en face), потому что эта позиція при первомъ положеніи корпуса можетъ быть изображена яснѣе.

Примѣчаніе. Нерѣдко можно услышать мнѣніе, что 4-я позиція составляетъ лишь продолженную 3-ю или даже 5-ю позицію; т. е. это значитъ, что нога изъ этихъ послѣднихъ позицій должна быть прямо передвинута впередъ или взадъ, чтобы перейти въ 4-ю позицію. Но это мнѣніе не имѣетъ серьезнаго основанія, потому, что при обыкновенной ходьбѣ, нога выносится прямо впередъ безъ предварительнаго скрещенія съ другой ногой. Значитъ скрещенная 4-я позиція не можетъ быть основною позиціей — она относится къ промежуточнымъ позиціямъ, о которыхъ рѣчь будетъ ниже. Скрещеніе ногъ происходитъ въ тѣхъ случаяхъ, когда шагающая нога сильно выворачивается и ставится на носокъ; и чѣмъ больше нога выворачивается и ставится на носокъ, тѣмъ шагъ выходитъ скрещеннѣе.

§ 17. Пятая позиція.

Ноги скрещиваются такъ сильно, чтобы пятка одной ноги касалась носка другой. (Рис 17).

§ 18. Открытыя и замкнутыя позиціи.

Всѣ позиціи, въ которыхъ ноги соприкасаются, замкнутыя позиція, всѣ же остальные — открытыя.

§ 19. 3-я и 5-я позиціи и всѣ ихъ производныя суть скрещенныя позиціи.

§ 20. Для опредѣленія позиціи принимаютъ, что подпиральная нога находится въ 1-ой позиціи. И такъ вопросъ о 1-й позиціи рѣшается положеніемъ центра тяжести.

Само собой разумѣется, что всѣ изображенныя на рисункахъ позиціи исполняются и другой ногой.

Это правило простирается и на всѣ послѣдующія позиціи и движенія.

§ 21. Если не сдѣлано никакой особенной оговорки, то слѣдуетъ представлять себѣ танцора на рисункахъ обращеннымъ лицомъ къ читателю, такъ что правая сторона его прій

дется противъ лѣвой стороны читателя а лѣвая — противъ правой стороны читателя.

§ 22. Пальцевыя и носковыя позиціи.

Если нога опирается не на носокъ, а на пальцы т. е. касается пола всей передней частью ступни, какъ то показано (на Рис. 18), то такая позиція называется пальцевой или полуносковою позиціей.

§ 23. Если ступня, находясь къ полу въ перпендикулярномъ или-же наклонномъ положеніи, касается его лишь носкомъ, какъ то изображено на рис. 19-мъ, то мы получимъ настоящую носковую позицію.

§ 24. Положеніе ступни въ такихъ позиціяхъ различное, смотря по характеру танца и способностямъ исполнителя. Хотя однѣ изъ этихъ позицій употреблются очень часто, а другія, сравнительно рѣдко, тѣмъ не менѣе мы, чтобы доказать пригодность нашей системы для изображенія всякихъ позицій, каковы-бы онѣ нибыли, и дать читателю понятіе объ этихъ различныхъ позиціяхъ, изобразили ихъ почти всѣ на рисункахъ и хореографически.

Первыя позиціи.

Листъ атл. I, рис. 20.

Эта позиція была уже изображена на рис. 10 и объяснена въ § 13.

Подъ рис. 20 стоятъ два различныхъ знака изображающіе эту позицію: верхній принадлежитъ къ такъ называемому стенохореографическому письму, изобрѣтенному Артуромъ С. Леономъ и усовершенствованному нами, а нижній — составляетъ знакъ, принадлежащій къ изобрѣтенному нами идеографическому (образному) письму.

Объясненіе всѣхъ приведенныхъ нами въ атласѣ знаковъ помѣщено въ грамматикѣ въ послѣдовательномъ порядкѣ.

§ 25. Въ стенохореографическомъ знакѣ верхняя горизонтальная линія представляетъ собой нижнюю границу туловища, а двѣ вертикальныя линіи означаютъ ноги. Линія, на которой помѣщается весь знакъ, изображаетъ полъ.

§ 26. Идеографическій знакъ не требуетъ никакихъ объясненій, потому что онъ составляетъ скелетъ человѣческой фигуры и потому мы не будемъ объяснять эти знаки въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ.

§ 27. Рис. 21 изображаетъ тоже 1-ю подошвенную позицію, но съ той разницею, что все тѣло въ данномъ случаѣ

покоится на правой ногѣ, почему знаки, изображающіе ноги, помѣщены здѣсь къ линіи пола не перпендикулярно, а наклонены слегка вправо, — какъ то происходитъ въ дѣйствительности, когда вѣсь тѣла покоится на правой ногѣ. Въ стенохореографическомъ знакѣ подпирающая нога сдѣлана для отличія нѣсколько толще другой (свободной) ноги.

Рис. 22 изображаетъ 1-ю позицію при уравниванні корпуса на лѣвой ногѣ.

§ 28. Рис. 23. Правая нога находится въ 1-ой пальцевой позиціи, причемъ пятка свободной ноги касается подпирающей ноги.

§ 29. Въ стенохореографическихъ знакахъ пальцевая позиція обозначается запятой, помѣщенной подъ линіей пола.

§ 30. Рис. 24. Обѣ ноги находятся въ 1-ой пальцевой позиціи. Если при поднятіи на цыпочки пятки разойдутся, то полученная позиція будетъ уже не 1-я, а промежуточная позиція. Обѣ этихъ послѣднихъ рѣчь будетъ ниже.

Рис. 25 изображаетъ правую ногу въ 1-ой носковой позиціи. Подошва правой ноги должна касаться лѣвой ноги, поддерживающей тѣло.

§ 31. Въ стенохореографіи носковая позиція обозначается маленькимъ нулемъ, помѣщаемымъ подъ линіей пола.

Рис. 26. Обѣ ноги находятся въ 1-ой носковой позиціи.

Примѣчаніе. Хотя эта позиція употребляется чрезвычайно рѣдко, все же не лишнее ее знать, чтобы въ случаѣ надобности уметь изобразить ее.

Вторая позиція.

Рис. 27. Вторая подошвенная позиція правой ноги была объяснена въ § 14. Стенохореографическій и идеографическій знаки, по своей ясности не требуютъ объясненій.

Рис. 28. Правая нога находится во 2-ой пальцевой позиціи. Листъ II, рис. 29. Правая нога во 2-ой носковой позиціи. Рис. 30. Правая нога во второй повышенной носковой позиціи.

§ 32. Повышенныя позиціи.

Если подпирающая нога упирается не на всю подошву, а только на пальцы или же на носокъ, то такая позиція называется повышенной — *position élevée*.

Слѣдуетъ хорошенько запомнить, что дѣйствіе повышения относится всегда къ подпирающей ногѣ. Это повышение, смо-

тря по характеру танца и способностямъ исполнителя можетъ происходить на пальцахъ или-же на носкѣ.

§ 33. Повышеніе (производимое поднирающей ногой) обозначается внизу соответствующимъ знакомъ.

Рис. 31. Обѣ ноги находятся во 2-ой носковой позиціи. Если разстояніе между пятками превышаетъ двойную длину ступни танцора, то такая позиція называется расширенной. О нихъ рѣчь будетъ ниже въ § 109.

Третья позиція.

Третьи подошвенныя позиціи были уже объяснены въ § 15 и изображены на рис. 13 и 14.

Рис. 32 изображаетъ правую ногу въ 3-ей передней пальцевой позиціи.

§ 34. Пятка правой приподнятой ступни помѣщается надъ серединой (по отвѣсу) длины лѣвой ступни.

Въ стенохореографическомъ знакѣ согнутая линія, изображающая ногу, касается горизонтальной линіи (изображающей полъ), — что означаетъ, что носокъ долженъ касаться пола.

§ 35. Находящаяся подъ линіей пола цифра 3 означаетъ, что свободная нога находится въ 3-й передней позиціи. Цифра, стоящая при знакѣ, всегда относится къ свободной ногѣ.

§ 36. Помѣщенная подъ линіей пола точка означаетъ, что изображенная позиція — задняя. Рис. 33 изображаетъ правую ногу въ 3-ей задней пальцевой позиціи. Пятка опять находится (по отвѣсу) надъ серединой длины ступни поднирающей ноги.

§ 37. Въ стенохореографическомъ знакѣ значекъ, показывающій, что данная позиція — пальцевая, помѣщается подъ точкой.

§ 38. Въ идеографическомъ знакѣ линіи скелета пересекаются, и потому для избѣжанія недоразумѣній позиція и заднее положеніе свободной ноги поясняются помѣщенными подъ знакомъ тройкой съ точкой.

Рис. 34 изображаетъ правую ногу въ 3-й передней носковой позиціи.

§ 39. Носокъ касается середины ступни поднирающей ноги. Значеніе маленькаго нуля около носка было объяснено въ первыхъ позиціяхъ.

Рис. 35. изображаетъ правую ногу въ 3-й задней носковой позиціи.

Четвертая позиция.

Рис. 36. изображаетъ правую ногу въ 4-ой подошвенной позиціи спереди.

Примѣчаніе. Подошвенное положеніе ноги означается, между прочимъ, тѣнью во всю ступню. Если же ступня на пальцахъ или на носкѣ, то и тѣнь нарисована соответственно.

§ 40. При изображеніи 4-ой позиціи мы для большей ясности рисунка, беремъ танцора въ профиль.

§ 41. Съ тою же цѣлью мы взяли позирующей ногой ногу, находящуюся ближе къ зрителю — именно для того, чтобы изображеніе этой ноги не было частью закрыто подпирющей ногой.

§ 42. Пятка подпирющей ноги видна почти исключительно сзади, — какъ она въ дѣйствительности представляется въ этомъ положеніи, что сдѣлано также чтобы эта позиція не смѣшивалась со 2-ой.

Примѣчаніе. Рисунки 36—41 включительно изображены лишь стенохореографически.

§ 43. Съ этой цѣлью изображено на рисункѣ и часть туловища, а въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ возможно недоразумѣніе, мы для большей ясности рисунка изображаемъ схему всего человѣческаго корпуса.

§ 44. Стенохореографическій знакъ изображаетъ ноги танцора съ лицевой стороны (en face). Цифра и точка излишнее въ данномъ случаѣ, потому что на самомъ изображеніи ясно видно, которая нога помѣщена спереди.

§ 45. Толстая вертикальная линія изображаетъ подпирющую ногу, а тонкая — свободную. Если короткая соединительная черта помѣщена сверху, то это означаетъ, что свободная нога стоитъ спереди; если же эта черта находится снизу, то это значить, что свободная нога оставлена взадъ. Пальцевые и носковые знаки употреблены здѣсь въ томъ-же смыслѣ, какъ и въ выше объясненныхъ позиціяхъ.

§ 46. Тамъ, гдѣ идеографическіе знаки изображены въ профиль, мы для большей ясности рисунка помѣщаемъ подъ линіей пола пояснительные значки.

Рис. 37. изображаетъ правую ногу въ 4-ой пальцевой позиціи. Всѣ употребленные здѣсь хореографическіе знаки были уже объяснены выше.

Рис. 38 изображаетъ правую ногу въ 4-ой передней носковой позиціи.

Рис. 39 изображаетъ правую ногу въ 4-ой задней подошвенной позиціи;

Рис. 40 — въ такой-же пальцевой,

а Рис. 41 — въ такой-же носковой позиціи.

Пятая позиція.

Рис. 42 изображаетъ правую ногу въ 5-ой передней подошвенной позиціи, — какъ это уже было разъ показано на рис. 17. Въ § 17 было дано краткое объясненіе этой позиціи. Стенохореографическій знакъ для большей ясности снабженъ цифрой 5 обозначающей позицію.

§ 47. Тамъ гдѣ у насъ ниже будетъ встрѣчаться 5-ая позиція въ идеографическомъ изображеніи, она достаточно ясна; но при изображеніи ея требуется большая точность въ обозначеніи положенія ступни.

Рис. 43 изображаетъ правую ногу въ 5-ой передней пальцевой позиціи.

§ 48. Пятка свободной ноги помѣщена по отвѣсу надъ носкомъ подпиральной ноги — совершенно такъ-же, какъ въ 3-ей пальцевой позиціи она помѣщается надъ серединой длины ступни этой ноги. Эту разницу слѣдуетъ хорошенько запомнить и особенно имѣть ее въ виду при изображеніи этой позиціи идеографической.

Рис. 44 изображаетъ правую ногу въ 5-ой передней носковой позиціи.

§ 49. Носки соприкасаются и ступня правой ноги занимаетъ отвѣсное положеніе.

Рис. 45 изображаетъ правую ногу въ 5-ой задней пальцевой позиціи, причемъ пятка помѣщена по отвѣсу надъ носкомъ подпиральной ноги,

Рис. 46 изображаетъ ту же ногу въ 5-ой задней носковой позиціи.

Примѣчаніе. Эта послѣдняя позиція очень трудная; мы привели ее только полноты ради, чтобы не оставлять въ нашей системѣ пробѣла.

Стенохореографическіе и идеографическіе знаки уже объяснялись нами такъ часто, что отнынѣ такое объясненіе будетъ имѣть мѣсто лишь въ исключительныхъ случаяхъ.

§ 50 Слѣдуетъ хорошенько запомнить, что одна нога можетъ находится въ пальцевой или же носковой позиціи, а другая—въ повышенной. Въ повышенныхъ позиціяхъ можетъ находится только подпиральная нога.

Пяточныя позиція.

Пониманіе этихъ позицій не представляетъ затрудненій.

§ 51. Приподнимаютъ въ какой-нибудь подошвенной позиціи носокъ такъ, чтобы только пятка касалась пола. Ступня можетъ быть приведена въ такое положеніе въ большинствѣ позицій, но обыкновенно это происходитъ лишь въ открытыхъ позиціяхъ.

§ 52. Найдутся читатели, которые сочтутъ приведеніе нами пяточныхъ позицій — какъ и многихъ другихъ, помѣщенныхъ ниже, — излишнимъ. Но стоитъ только попробовать написать или исполнить какой-нибудь венгерскій, русскій, а не то и иной испанскій танецъ, и тотчасъ-же придется убѣдиться въ безусловной необходимости для хореографа умѣнія изображать эти позиціи.

Рис. 47 изображаетъ правую ногу во второй пяточной позиціи.

Примѣчаніе. Эта позиція употребляется, между прочимъ въ третьемъ *pas* испанской *gitana* для *pas tortillé* и т. п.

§ 53. Въ стенохореографическомъ знакѣ занятая употребляется въ обратномъ направленіи, а именно обернутой острымъ концомъ вверхъ. Идеографическій знакъ не требуетъ объясненія.

Рис. 48 изображаетъ правую ногу въ 4-ой передней пяточной позиціи.

Примѣчаніе. Эта позиція очень часто примѣняется въ русскихъ танцахъ.

§ 54. Рис. 49 изображаетъ обѣ ноги во 2-ой пяточной позиціи, играющей столь видную роль въ козачкѣ. Эти немногіе примѣры достаточно объясняютъ пяточныя позиціи.

Воздушныя позиціи.

§ 55. Если корпусъ уравновѣшенъ на одной ногѣ, т. е. вѣсъ тѣла покоится только на одной ногѣ, а другая нога поднята и находится на вѣсу, то такая позиція называется воздушной.

§ 56. На французскомъ языкѣ такія позиціи называются *positions en balance*. Французскій глаголъ *se balancer* употребляется по отношенію къ позиціямъ въ смыслѣ поддержанія равновѣсія на одной ногѣ.

§ 57. Если обѣ ноги находятся одновременно на воздухѣ, какъ то бываетъ въ *pas jetés* и *pas bondis*, то такая позиція называется позиціей на воздухѣ, о чемъ рѣчь будетъ ниже въ § 76 и далѣе

§ 58. Воздушныя позиціи отличаются отъ подошвенныхъ, пальцевыхъ, носковыхъ и пяточныхъ позицій тѣмъ, что одна нога поднята и находится на вѣсу; т. е. совсѣмъ не касается пола. По этому читатель можетъ судить до какой степени эти позиціи должны быть разнообразны.

§ 59. Положеніе ступни въ этихъ позиціяхъ можетъ быть очень различное. Если ступня будетъ находиться въ воздушной позиціи въ положеніи, подобномъ подошвенному положенію, то такое положеніе ея будетъ называться горизонтальнымъ; если она будетъ находиться въ положеніи, подобномъ пальцевому, то такое положеніе ея будетъ называться наклоннымъ или діагональнымъ; въ положеніи, подобномъ носковому — вертикальнымъ или отвѣснымъ, а въ подобномъ пяточному — пяточнымъ (см. рис. 50: a, b, c, d), a—горизонтальное, b—наклонное или діагональное, c—вертикальное или отвѣсное, d—пяточное, т. е. наклонное въ обратномъ смыслѣ — ляткой внизъ.

Примѣчаніе. При преподаваніи употребляются выраженія: держите носки внизъ, вверхъ и т. д.

Въ открытыхъ воздушныхъ позиціяхъ положеніе ступней обозначается по положенію ногъ, (см. рис. 76 — 78 и § 72 и 73).

Высота воздушныхъ позицій.

§ 60. Для опредѣленія высоты поднятія ноги принимается, что въ замкнутыхъ воздушныхъ позиціяхъ положеніе

ноги будетъ низкимъ, если нога только чуть-чуть приподнята надъ поломъ.

Рис. 51. Листъ атл. II изображаетъ правую ногу въ 1-ой низкой воздушной позиціи, съ горизонтальнымъ положеніемъ ступни.

§ 61. Въ стенохореографическомъ письмѣ воздушныя позиціи обозначаются короткими вспомогательными горизонтальными линіями, подобно употребляемымъ въ музыкѣ.

Одна такая линія означаетъ низкую воздушную позицію, двѣ — полувысокую, три — высокую, а четыре — перевысокую. Положеніе ступней выражается слѣдующими знаками: • • ○ •

§ 62. Далѣе, въ стенохореографическомъ знакѣ укороченная линія ноги показываетъ, что нога не касается пола, а горизонтальная занятая внизу означаетъ горизонтальность положенія ступни.

Рис. 52 изображаетъ правую ногу въ 3-й передней низкой воздушной позиціи, съ наклонной внизъ ступней.

Рис. 53 изображаетъ правую ногу въ 5-ой передней низкой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Полувысокія замкнутыя воздушныя позиціи.

§ 63. Если въ только-что названныхъ замкнутыхъ позиціяхъ пятка приподнята до высоты колѣна, то получится полувысокая позиція.

Рис. 54 изображаетъ правую ногу въ 1-ой полувысокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни. Въ стенохореографическомъ знакѣ (рис. 53) согнутая линія свободной ноги касается подпирающей ноги на половину ея высоты.

Рис. 55. изображаетъ правую ногу въ 3-й передней полувысокой воздушной позиціи, съ наклоненной внизъ ступней.

Рис. 56 изображаетъ правую ногу въ 5-ой передней полувысокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Высокія замкнутыя воздушныя позиціи.

§ 64. Если въ замкнутой позиціи носокъ свободной ноги касается подколѣнка подпирающей ноги или вообще поднятъ

на соответствующую этому подколѣнку высоту, то полученная позиція будетъ высокой воздушной позиціей.

Рис. 57 изображаетъ правую ногу въ 1-ой высокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Рис. 58 изображаетъ правую ногу въ 3-й передней высокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Рис. 59 изображаетъ ту-же ногу въ соответствующей 5-ой воздушной позиціи.

Само собой разумѣется, что всѣ до сихъ поръ разсмотрѣнныя позиціи могутъ быть исполнены и лѣвой ногой.

Рис. 60 изображаетъ правую ногу въ 3-й задней низкой позиціи, съ наклоненной внизъ ступней.

Рис. 61 изображаетъ правую ногу въ 5-ой задней полу-высокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Рис. 62 изображаетъ ту-же ногу въ томъ-же положеніи ступни, но только въ высокой позиціи.

На нашихъ рисункахъ эти позиціи изображены въ видѣ заднихъ позицій.

И такъ, мы видимъ, что отнюдь не трудно нарисовать или изобразить знакомъ всякую позицію, какую только можно себѣ представить; но если-бы мы захотѣли исполнить эти позиціи, то узнали-бы, что многія изъ нихъ чрезвычайно трудны, а иныя — совсѣмъ невозможны: — поднятая нога оказывается въ промежуточной позиціи ¹⁾, или-же подпирающая нога нѣсколько согнется.

Открытыя воздушныя позиціи.

Открытой называется такая позиція, въ которой ноги не соприкасаются: какъ, напр. во 2-ой и 4-ой позиціяхъ и ихъ производныхъ.

Если нога не касается пола, то она находится въ воздушной позиціи (§ 55). Рисунки 63 и 64 даютъ понятіе о томъ, какимъ образомъ опредѣляется высота открытыхъ воздушныхъ позицій.

§ 65. Если въ открытой позиціи слегка приподнять свободную ногу, такъ чтобы она уже не касалась пола, то мы получимъ низкую воздушную позицію, (рис 65).

¹⁾ Эти позиціи объяснены нами въ §§ 97—101.

§ 66. Если поднять ногу до горизонтального положенія, то полученная позиція будетъ высокая воздушная позиція (рис. 67).

§ 67. По этому полувысокая позиція заключается въ серединѣ между отвѣсной и горизонтальной линіями подъ угломъ 45° (рис. 66).

§ 68. Если раздѣлить полукругъ на 8 равныхъ частей (или окружность на 16 такихъ равныхъ частей), то (считая отъ самой низкой точки круга) $\frac{1}{16}$ доля его дастъ намъ низкую, $\frac{1}{8}$ — полувысокую, а $\frac{1}{4}$ — высокую воздушную позицію.

§ 69. Если нога переходитъ за горизонтальную линію, то образовывается перевысокая воздушная позиція.

§ 70. Позиціи послѣдняго рода употребляются въ большихъ *battements* въ *danses grotesques*, и исполняются также акробатами въ циркѣ.

§ 71. Для опредѣленія высоты позиціи можно также воспользоваться употребляемымъ въ геометріи дѣленіемъ окружности на 360° , каковое дѣленіе и приведено нами на большомъ кругѣ рисунка; но подраздѣленіе окружности на четверти и восьмые доли будетъ для большинства учениковъ понятнѣе.

Рис. 63, центръ тяжести ¹⁾ лежитъ между пятками и обозначенъ малымъ нулемъ, такъ 0.

$\frac{1}{16}$ доля круга = $22\frac{1}{2}^{\circ}$ и соотвѣтствуетъ низкой открытой воздушной позиціи.

$\frac{1}{8}$ д. кр. = 45° и соотвѣтствуетъ полувысокой воздушной позиціи.

$\frac{3}{16}$ д. кр. = $67\frac{1}{2}^{\circ}$ и соотвѣтствуетъ трехъ-четвертной воздушной позиціи.

$\frac{1}{4}$ д. кр. = 90° и соотвѣтствуетъ высокой воздушной позиціи.

$\frac{3}{8}$ д. кр. = 135° и соотвѣтствуетъ перевысокой воздушной позиціи.

Для болѣе яснаго изображенія степени высоты вторыхъ позицій мы на рисунокѣ беремъ исполнителя *en face*.

¹⁾ Собственно говоря, проэктіа центра тяжести на полу. Но чтобы не затруднить читателей, не получившихъ солиднаго математическаго образованія, мы, желая сдѣлать нашу Грамматику доступной пониманію возможно большаго числа лицъ, будемъ называть проэктіа центра тяжести на полу просто центромъ тяжести.

На рис. 64, изображающемъ высоту четвертыхъ позицій, исполнительъ взятъ въ профиль.

Рис. 65 изображаетъ лѣвую ногу во 2-ой низкой воздушной позиціи, съ наклоненной внизъ ступней.

Идеографическій рисунокъ не требуетъ объясненій.

Рис. 66 изображаетъ лѣвую ногу во 2-ой полувысокой воздушной позиціи, съ наклоненной внизъ ступней. (См. § 72 съ примѣчаніемъ).

Рис. 67 изображаетъ лѣвую ногу во 2-ой высокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Рис. 68 изображаетъ ту-же ногу во 2-ой перевысокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

§ 72. Въ открытыхъ воздушныхъ позиціяхъ положеніе ступни опредѣляется по положенію всей ноги, независимо отъ геометрическаго положенія ступни.

Примѣчаніе. Такъ, напр.: рис. 78 (листъ IV) изображаетъ лѣвую ногу и ступню въ горизонтальной позиціи, а между тѣмъ положеніе ступни называется вертикальнымъ, потому что носокъ совершенно выпрямленъ.

§ 73. Если-бы при опредѣленіи положенія ступни придерживались геометрической точности выраженій, то пришлось-бы создать для различныхъ положеній ступни массу названій, соответственно различнымъ положеніямъ ноги.

Рис. 76 изображаетъ горизонтальное положеніе ступни; рис. 77 — наклонное, а рис. 78 — вертикальное ¹⁾.

Рис. 69 (листъ III) изображаетъ правую ногу въ 4-ой передней воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Примѣчаніе. Въ § 40 было сказано, что четвертыя позиціи изображены въ профиль, потому что en face онѣ не могутъ быть такъ ясно нарисованы.

§ 74. Стенохореографическій знакъ изображенъ en face. Онъ по своему виду существенно отличается отъ знаковъ четвертыхъ позицій, въ которыхъ обѣ ноги касаются пола.

¹⁾ Причина такого обозначенія положенія ступни заключается въ томъ, что нога, находящаяся въ подобной позиціи, будучи опущена безъ перемѣны положенія ступни въ 1-ую позицію, дастъ вертикальное положеніе ступни по отношенію къ линіи пола.

Толстая линия означаетъ подпирющую, а тонкая—свободную, подпятную ногу. Если эта тонкая линия помѣщена справа, то она означаетъ позицію правой ноги, если-же слѣва — лѣвой. Притомъ если она спускается подъ линію пола, то означаетъ переднюю позицію; если-же она заходитъ вверхъ выше толстой черты, то указываетъ, что данная позиція — задняя.

§ 75. Вспомогательныя линіи и знаки, опредѣляющіе высоту позиціи и положеніе ступни, помѣщаются около тонкой линіи.

Рис. 70 изображаетъ правую ногу въ 4-ой передней полувысокой воздушной позиціи, рис. 71—въ такой-же высокой, а рис. 72—въ перевысокой.

Хореографическіе знаки, кажется, теперь уже не требуютъ болѣе никакихъ объясненій.

Рис. 73 изображаетъ правую ногу въ 4-ой задней низкой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни, рис. 74 — въ полувысокой, а рис. 75 — въ такой-же, но высокой позиціи.

Позиціи на воздухѣ, или *positions en l'air*.

§ 76. Если обѣ ноги находятся одновременно на воздухѣ, не касаясь пола, какъ то бываетъ во всѣхъ *pas jetés* и *pas bondis*, то такія позиціи носятъ названіе позицій на воздухѣ.

Рис. 79 изображаетъ обѣ ноги во 2-ой позиціи на воздухѣ, съ вертикальнымъ положеніемъ ступней.

§ 77. Во время нахожденія на воздухѣ, ноги могутъ выдѣлывать различныя движенія, что напр. происходитъ въ такихъ шагахъ, какъ: *pas brisés*, *ailes de pigeon*, *entrechats* и т. п. Столь-же различно можетъ быть и положеніе ногъ и верхней части туловища, что и видно въ приведенныхъ нами для примѣра на рис. 80—82.

Болѣе подробное объясненіе этихъ позицій послѣдуетъ въ отдѣлахъ, помѣщенныхъ ниже.

Внутренныя позиціи.

Внутренней позиціей мы будемъ называть такую позицію, въ которой носокъ какой-нибудь ноги повернуть внутрь, такъ что пятка оказывается вывернутой наружу.

§ 78. Во многихъ народныхъ танцахъ употребляются такія внутренныя позиціи, могущія быть тоже подошвенными,

пальцевыми, носковыми, пяточными и воздушными позиціями, со всѣми ихъ видоизмѣненіями.

Ни одинъ изъ писателей, трактовавшихъ о танцевальномъ искусствѣ, не приводилъ до настоящаго времени въ своихъ сочиненіяхъ этихъ позицій, не смотря на то, что при первой попыткѣ написать русскій, венгерскій или какой-нибудь другой, имъ подобный танецъ, сейчасъ-же придется убѣдиться въ безусловной необходимости этихъ позицій для хореографіи.

Рис. 83 изображаетъ правую ногу въ 1-ой внутренней ступневой позиціи.

§ 79. Стенохореографическій знакъ этой позиціи отличается отъ знака, изображающаго 1-ую позицію, только тѣмъ, что надъ свободной ногѣ помѣшенъ обращенный внутрь ступневой значекъ.

Примѣчаніе. Хотя мы теперь уже не помѣщаемъ въ атласъ тѣхъ стенохореографическихъ знаковъ, которые понятны читателю, но приводимъ подробное объясненіе ихъ изображенія, чтобы дать возможность композитору танцевъ, въ случаѣ надобности, воспользоваться этими знаками.

Рис. 84 изображаетъ правую ногу въ 1-ой внутренней пальцевой позиціи.

§ 80. Въ хореографическомъ знакѣ внутренняя позиція указывается вогнутой внутрь линіей ноги.

Рис. 85 изображаетъ такую-же носковую, а рис. 86 — пяточную позицію.

§ 81. Идеографическое письмо очень удобно для изображенія внутреннихъ позицій.

§ 82. Воздушныя внутреннія позиціи отличаются отъ стоевыхъ позицій лишь тѣмъ, что въ первыхъ нога не касается пола, изображеніе ихъ поэтому излишне. Это правило простирается на всѣ воздушныя позиціи, за исключеніемъ нѣкоторыхъ специально описанныхъ.

Рис. 87 изображаетъ обѣ ноги въ 1-ой внутренней ступневой позиціи.

Рис. 88 изображаетъ правую ногу въ 1-ой внутренней пальцевой, а лѣвую ногу въ той-же пяточной позиціи. Обѣ только что приведенныя позиціи употребляются во всѣхъ русскихъ танцахъ въ такъ называемыхъ *pas tortillés*.

Рис. 89 изображаетъ правую ногу во 2-ой внутренней носковой позиціи.

Эта позиція часто примѣняется въ венгерскихъ танцахъ.

Рис. 90 изображаетъ обѣ ноги во 2-ой внутренней носковой позиціи.

Рис. 91 изображаетъ обѣ ноги во 2-ой внутренней удлиненной носковой позиціи, примѣняемой въ казачкѣ.

Объясненіе удлиненныхъ позицій помѣщено въ § 108.

Рис. 92 изображаетъ правую ногу въ 3-ей передней внутренней, ступневой позиціи.

Рис. 93—въ такой-же пальцевой, а рис. 94—въ такой-же пяточной позиціи.

Рис. 95 изображаетъ правую ногу въ 4-ой задней внутренней носковой позиціи, рис. 96—въ 5-ой передней внутренней носковой позиціи, а рис. 97—въ такой-же пяточной позиціи.

§ 83. Тамъ, гдѣ это необходимо для отчетливости рисунка къ хореографическимъ знакамъ должны быть присоединены поясняющія ихъ цифры и т. п. знаки.

Позиціи при согнутыхъ и вытянутыхъ ногахъ.

§ 84. Многія позиціи могутъ быть исполнены какъ при согнутой, такъ и при вытянутой ногѣ, напр. большинство подошвенныхъ и открытыхъ позицій. Другія-же, какъ напр., замкнутыя пальцевыя и носковыя позиціи, напротивъ, врядъ-ли возможны иначе, какъ при согнутой ногѣ; открытыя-же пяточные позиціи—врядъ-ли иначе, какъ при вытянутой ногѣ.

§ 85. Для обозначенія степени согнутости ноги употребляются слѣдующія выраженія:

- a) полувытянутое положеніе,
- b) закругленное,
- c) полусогнутое и
- d) совсѣмъ согнутое.

Рис. 98 изображаетъ правую ногу вытянутой,

рис. 99 — полувытянутой,

рис. 100 — закругленной,

рис. 101 — полусогнутой и

рис. 102 — совсѣмъ согнутой.

§ 86. При совсѣмъ согнутой ногѣ икры должны почти касаться бедра.

§ 87. При полусогнутой ногѣ бедро и голень должны образовать прямой уголъ.

§ 88. Поэтому сгибаніе ноги только на $\frac{1}{4}$ совершается подъ угломъ въ 135° . Такое положеніе ноги называется полувытянутымъ.

§ 89. Положеніе ноги считается закругленнымъ, если оно таково, что можно провести дугу круга касательную къ бедру, чашечкѣ и лоску.

Рис. 103 изображаетъ обѣ ноги совсѣмъ согнутыми въ 1-ой позиціи.

§ 90. Рисунокъ 103 изображаетъ пятки приподнятыми, потому что почти невозможно согнуть колѣна такъ сильно, не поднимая при этомъ пятокъ.

Рис. 104 изображаетъ обѣ ноги полусогнутыми въ 1-ой подошвенной позиціи.

Рис. 105 изображаетъ обѣ ноги согнутыми на $\frac{1}{4}$, т. е. подъ прямымъ угломъ.

Рис. 106 изображаетъ подпирющую ногу согнутой на $\frac{3}{4}$, а лѣвую во 2-ой удлиненной пяточной позиціи, — *pas de cossaque*.

Рис. 107 изображаетъ подпирющую ногу согнутой на $\frac{3}{4}$, а лѣвую ногу во 2-ой удлиненной внутренней поскоковой позиціи.

Рис. 108 изображаетъ ту-же позицію, но только съ той разницей, что свободная нога касается пола не носкомъ, а подъемомъ ступни. Эта позиція встрѣчается въ чрезвычайно эффектной венгерской шагѣ.

Рис. 109 изображаетъ танцора на лѣвомъ колѣнѣ, причемъ правая нога его полусогнута въ 4-ой передней ступневой позиціи.

Рис. 110 изображаетъ правую ногу въ 4-ой передней удлиненной пяточной позиціи, а подпирющую — согнутой, въ повышенной позиціи. Эта позиція встрѣчается въ одномъ часто употребляемомъ *pas de cossaque* — перемѣнно-сторонняя присядка впередъ.

Рис. 82 изображаетъ обѣ ноги въ полусогнутомъ положеніи на воздухѣ (*battement de semelles*), обоюдный ударъ подошвами.

§ 91. Большинство позицій съ согнутой одной ногой или обѣими изображается идеографически гораздо легче и яснѣе, чѣмъ какими бы то нибыло, другими хореографическими знаками.

Рис. 111 изображаетъ подпирющую ногу вытянутой, а правую — во 2-ой низкой воздушной позиціи.

Рис. 112 изображаетъ подпирющую ногу въ пальцевой, а правую ногу — вытянутой во 2-ой высокой воздушной позиціи.

§ 92. Всѣ второстепенные значки, какъ напр. вспомогательныя линіи, указывающія степень поднятія значки, обозначающіе положеніе ступни и т. п. помѣщены какъ можно ближе къ той ногѣ, къ которой они относятся.

Рис. 113 изображаетъ подпирющую ногу полувытянутой въ повышенной позиціи, а правую ногу — тоже полувытянутой во 2-ой полувысокой воздушной позиціи, съ наклоненной ступней.

Рис. 114 изображаетъ подпирющую ногу полувытянутой въ повышенной позиціи, а правую ногу — вытянутой въ 4-ой передней полувысокой воздушной позиціи, съ вертикальнымъ положеніемъ ступни.

Рис. 115 изображаетъ подпирющую ногу полувытянутой въ повышенной позиціи, а лѣвую — вытянутой въ 4-ой задней низкой воздушной позиціи.

Рис. 116 изображаетъ подпирющую ногу вытянутой, а правую ногу съ высокоподнятымъ бедромъ въ 4-ой передней позиціи, при отвѣсномъ положеніи голени, съ почти горизонтальнымъ положеніемъ ступни.

§ 93. Если въ открытой воздушной позиціи нога согнута въ колѣнѣ, то высота позиціи опредѣляется по положенію бедра, согласно §§ 65—71, а степень согнутости по §§ 85—89.

Рис. 117 изображаетъ подпирющую ногу вытянутой, а правую полусогнутую ногу въ 4-ой задней полувысокой воздушной позиціи.

Рис. 118 изображаетъ подпирющую ногу полувытянутой, а правую вытянутую ногу въ 4-ой передней удлиненной низкой воздушной позиціи, съ наклоненной внизъ ступней. — Это обыкновенное положеніе, принимаемое при бѣгѣ, изображающее тотъ моментъ, когда вынесенная впередъ нога еще не успѣла коснуться земли.

Рис. 119 изображаетъ бѣгъ въ тотъ моментъ, когда правая нога находится въ 4-ой задней высокой позиціи.

Промежуточныя позиціи.

Нерѣдко бываетъ, что нога выносится не прямо впередъ или назадъ, а наискось, такъ что можетъ, напр., оказаться ни во 2-ой, ни въ 4-ой позиціи, а между ними.

§ 94. Если нога находится между двумя основными позиціями, то такая позиція называется промежуточной.

§ 95. Промежуточныя позиціи могутъ быть: простыми или цѣлыми, двойными, половинными и т. д.

§ 96. Простыми или цѣлыми промежуточными позиціями называются такія, при которыхъ нога помѣщается какъ разъ по срединѣ между двумя основными позиціями, какъ это по-

казано, напр., на рисункахъ 120 и 121, въ которыхъ свободной ногой взята лѣвая нога, почему и изображена подошва лишь правой ноги.

Для обозначенія открытыхъ промежуточнымъ позицій С. Леонъ употреблялъ музыкальные знаки \sharp (дизъ) и \flat (бемоль). Дизъ означалъ у него расширенность, а бемоль суженность позиціи. Знаки эти ставились съ той стороны изображенія ноги, въ которую вслѣдствіе измѣненія основной позиціи должна была быть передвинута нога.

Но всѣ эти промежуточные позиціи — цѣлыя, половинныя, двойныя, открытыя и замкнутыя, могутъ быть обозначены гораздо яснѣе съ помощью цифръ.

§ 97. Чтобы не допустить смѣшенія съ обыкновенными дробями, которыя изображаются такимъ образомъ: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ и т. д., мы примѣнили для обозначенія промежуточныхъ позицій такой способъ: 2—4, 3—5 и т. д.

§ 98. Простыя промежуточные позиціи лѣвой ноги — слѣдующія:

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| 1) | Между 1 и 2..... | 1—2 |
| 2) | » 1 и 3 спереди | 1—3 |
| 3) | » 1 и 3 сзади | 1—3. |
| 4) | » 1 и 4 спереди | 1—4 |
| 5) | » 1 и 4 сзади | 1—4. |
| 6) | » 2 и 4 спереди | 2—4 |
| 7) | » 2 и 4 сзади | 2—4. |
| 8) | » 3 и 4 спереди | 3—4 |
| 9) | » 3 и 4 сзади | 3—4. |
| 10) | » 3 и 5 спереди | 3—5 |
| 11) | » 3 и 5 сзади | 3—5. |
| 12) | » 4 и 5 спереди | 4—5 |
| 13) | » 4 и 5 сзади | 4—5. |

Само собой разумѣется, что эти позиціи могутъ быть исполнены и правой ногой.

§ 99. *Половинныя промежуточные позиціи.*

Такъ называются тѣ промежуточные позиціи, въ которыхъ нога оказывается не равно удаленной отъ двухъ основныхъ позицій, но къ которой-нибудь изъ нихъ на одну половину ближе, какъ то показано на рис. 122.

§ 100. Преобладающая позиція обозначается двойной цифрой, ставимой ближе къ этой позиціи.

Примѣчаніе. Необходимо сознаться, что эти половинныя промежуточные позиціи встрѣчаются очень рѣдко, но письюмъ долженствующее служить для изображенія всевозможныхъ позицій должно обладать и всѣми соответствующими имъ знаками.

§ 101. *Двойныя промежуточные позиціи.*

Эти позиціи помѣщаются между тремя смежными основными позиціями, какъ то изображено на рис. 123.

Скрещенныя позиціи.

§ 102, Просто скрещенныя позиціи суть 3-ья и 5-ая, со всѣми ихъ производными.

§ 103. Если свободная нога обнимаетъ подпиральную ногу, то эта свободная нога оказывается во вдвойнѣ скрещенной позиціи.

Рис. 124 изображаетъ правую ногу въ 3-ей передней носковой позиціи.

Рис. 125 изображаетъ правую ногу въ 3-ей передней вдвойнѣ скрещенной позиціи.

Рис. 126 изображаетъ лѣвую ногу въ 5-ой передней носковой позиціи.

Рис. 127 изображаетъ лѣвую ногу въ 5-ой передней вдвойнѣ скрещенной носковой позиціи.

§ 104. Просто скрещенныя позиціи не для чего обозначать выраженіемъ «скрещенная позиція», потому что фактъ скрещенія явствуетъ изъ самаго рисунка; но вдвойнѣ скрещенныя позиціи всегда слѣдуетъ такъ и называть — вдвойнѣ скрещенными.

§ 105. Въ хореографическомъ знакѣ — крестъ всегда ставится надъ свободной ногой.

§ 106. Въ идеографическомъ знакѣ ноги должны изображаться всегда, очень отчетливо, чтобы не допустить какихъ нибудь недоразумѣній на счетъ позиціи.

Рис. 128 изображаетъ правую ногу въ 4—5 промежуточной передней вдвойнѣ скрещенной удлинненной носковой позиціи, а рис. 129 изображаетъ ту-же позицію полуввысокой, а рис. 130 — высокой воздушной позиціей.

§ 107. Эти позиціи изображаются лучше всего идеографически.

Только что приведенныя три позиціи примѣняются, между прочимъ, въ такъ называемомъ *pas de basque*.

Удлиненныя позиціи.

§ 108. Если свободная нога переходитъ за предѣлы простой позиціи, не выходя однако-же при этомъ совершенно

изъ круга, радіусъ котораго равенъ длинѣ ступни позирующаго, то она будетъ въ какой-нибудь промежуточной позиціи.

§ 109. Если же нога совсѣмъ выйдетъ изъ этого воображаемаго круга (что возможно только въ открытыхъ позиціяхъ), то она будетъ находиться въ удлиненной позиціи.

Рис. 106 изображаетъ лѣвую ногу во 2-ой удлиненной пяточной позиціи, а подпирющую — полусогнутой.

Рис. 49 изображаетъ обѣ ноги во 2-ой удлиненной пяточной, а рис. 91 — въ такой-же носковой позиціи.

Параллельныя позиціи.

§ 110. Если ступни помѣщены параллельно другъ къ другу, то такая позиція называется параллельной.

Примѣчаніе. Параллельными линіями называются въ геометріи такія линіи, разстояніе между которыми одно и тоже, сколько-бы ихъ ни продолжали.

§ 111. Эти позиціи могутъ быть подошвенными, пальцевыми, носковыми, пяточными и воздушными и исполняются обѣими ногами одновременно, причемъ ноги могутъ находиться въ одинаковыхъ или же въ разныхъ положеніяхъ. Напр., одна нога можетъ быть въ ступневой позиціи, а другая — въ воздушной, и при этомъ позиція не перестаетъ быть параллельной, потому что ступни остаются въ параллельномъ направленіи.

Примѣчаніе. Такія параллельныя позиціи встрѣчаются особенно часто въ русскихъ, польскихъ и венгерскихъ танцахъ, а также и въ некоторыхъ другихъ народныхъ танцахъ.

Рис. 131 изображаетъ обѣ ноги въ параллельной позиціи: правую — вытянутой во 2-ой низкой воздушной позиціи, а подпирющую — повышенной.

§ 112. Въ стенохореографическомъ знакѣ параллельность позиціи обозначается маленькими, помѣщенными подъ нимъ подошвенными значками.

Рис. 132 изображаетъ обѣ ноги въ 1-ой параллельной позиціи.

Рис. 133 изображаетъ обѣ ноги въ 1—2 промежуточной позиціи. Промежуточность ея пояснена отвѣсной линіей, опущенной изъ математическаго центра тяжести.

Рис. 134 изображаетъ обѣ ноги во 2-ой параллельной позиціи.

Примѣчаніе 1-ое. Изъ приведенныхъ позицій видно насколько онѣ разнообразны и до какой степени могутъ быть видоизмѣняемы. Ихъ цѣлыя тысячи, и насъ завело-бы слишкомъ далеко и слишкомъ увеличило-бы объемъ Грамматики, если-бы мы задались задачей объяснить всѣ эти позиціи и изобразить ихъ хореографически.

Примѣчаніе 2-ое. Если начинающій танцоръ или хореографъ вѣрно понялъ и хорошо запечатлѣлъ въ своей памяти изображеніи всѣхъ до сихъ поръ проведенныхъ и объясненныхъ позицій и знаковъ, то онъ будетъ въ состояніи вѣрно классифицировать и изобразить каждую новую позицію, съ которой ему пришлось-бы имѣть дѣло. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ правильное наименованіе позиціи и вѣрное хореографическое изображеніе ея потребуетъ со стороны хореографа значительное напряженіе мысли. Но при такомъ внимательномъ и добросовѣстномъ отношеніи къ дѣлу онъ можетъ быть увѣренъ, что изображенную имъ позицію танцоръ будетъ имѣть возможность понять и исполнить именно такъ, какъ она была задумана имъ, композиторомъ.

ОТДѢЛЪ III.

Д В И Ж Е Н І Я.

§ 113. Чтобы перейти изъ какой-нибудь позиціи въ другую, нужно сдѣлать одно или нѣсколько движеній, которые могутъ быть простыми или же сложными. Всѣ сложныя движенія должны быть разложимы на простыя.

Разъ мы умѣемъ изображать простыя движенія, то въ возможности изображенія сложныхъ движеній уже не можетъ быть никакихъ сомнѣній.

§ 114. По своему анатомическому строенію человѣческая нога способна къ слѣдующимъ движеніямъ:

- а) въ пальцахъ: раздвиганіе и сдвиганіе ихъ;
- б) въ мѣстѣ соединенія голени со ступней: поднятія и опусканія ступни;
- в) въ колѣнѣ: сгибаніе и выпрямленіе;
- д) въ мѣстѣ прикрѣпленія бедра къ тазу: подниманіе, опусканіе и поворачиваніе бедра — въ каковыхъ движеніяхъ невольнo участвуютъ и нижнія части ноги.

Совмѣстное движеніе обѣихъ ногъ дѣлаетъ возможнымъ:
е) перенесеніе тяжести тѣла съ одной ноги на другую, —
иначе — дегажированіе.

И такъ танцоръ можетъ исполнить слѣдующія простыя движенія, которыя всѣ и употребляются въ танцахъ:

§ 115. Сгибаніе, вытягиваніе (или выпрямленіе), повышение, пониженіе, подниманіе, опусканіе, вращеніе и дегажированіе, т. е. перенесеніе тяжести тѣла съ одной ноги на другую.

§ 116. Сжатіе, или такъ называемое втягиваніе пальцевъ, происходящее при носковыхъ позиціяхъ и выгибаніе ихъ въ большинствѣ пяточныхъ позицій составляютъ столь непривольныя движенія, что мы не находимъ нужнымъ разсматривать ихъ самостоятельно и создавать для нихъ особенныя хореографическія знаки,

§ 117. Съ этого мѣста Грамматики, мы къ употребляемымъ нами русскимъ обозначеніямъ, будемъ присоединять соотвѣтствующія имъ французскія названія, объясняя ихъ.

Танцевальное искусство нашего времени еще не можетъ обойтись безъ французскихъ выраженій. Со временемъ, можетъ быть, и въ этомъ искусствѣ русскому языку удастся избавиться отъ иностранныхъ словъ, но въ настоящее время ихъ поневолѣ приходится удерживать, такъ какъ при совершенномъ избѣганіи ихъ употребленія рискуешь быть ложно понятымъ.

Объясненіе простыхъ движеній.

Присѣданіе — *plier* ¹⁾.

§ 118. Это движеніе можетъ быть исполнено, какъ одной ногой, такъ и двумя ногами одновременно. Безъ такихъ присѣданій нельзя легко и граціозно танцевать. Разныя степени сгибанія уже были подробно объяснены и изображаемы на рисункахъ въ отдѣлѣ о согнутыхъ и вытянутыхъ позиціяхъ (§§ 84—104). Степень сгибанія ноги въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ опредѣляется большей частью самимъ ходомъ танца такъ естественно и настолько точно, что указывать его от-

¹⁾ Французы подъ словомъ *plier* понимаютъ то, что мы обозначаемъ на русскомъ языкѣ различными глаголами: присѣдать (упираясь ногой или ногами въ полъ) и сгибать — причемъ упираніе въ полъ не обязательно.

дѣльно является совершенно излишнимъ. Но бываютъ, конечно, случаи, въ которыхъ компонистъ танцевъ долженъ совершенно обстоятельно выразить свою мысль, такъ какъ въ противномъ случаѣ онъ можетъ быть ложно понятъ.

**Вытягивать — allonger, выпрямлять — redresser,
протягивать — tendre.**

§ 119. Эти движенія противоположны сгибанію; безъ нихъ невозможно новое сгибаніе.

Узкоходость и широкоходость — jarreté et arqué.

§ 120. Многимъ лицамъ чрезвычайно трудно совершенно выпрямить ноги, такъ какъ только немногіе одарены отъ природы совершенно прямыми ногами, большинство же страдаетъ недостаткомъ узкоходости или широкоходости, называемымъ въ просторѣчій косолапость.

Узкоходимымъ называется такое строеніе ногъ, при которомъ, если сдвинуть ихъ плотно, ляжки оказываются тѣсно прижатыми другъ къ другу, колѣнныя сочлененія почти соприкасающимися, тогда какъ пятки, не смотря на всѣ усилія сдвинуть ихъ вмѣстѣ, остаются несоединенными, т. е. ноги представляютъ вогнутость внутрь, на подобіе русскаго х.

Такія лица имѣютъ обыкновенно большія, толстыя колѣни, и потому имъ слѣдуетъ сильно выворачивать ноги и не вытягивать ихъ.

Широкоходымъ называется такое строеніе ногъ, при которомъ, если плотно сдвинуть ноги, пятки будутъ касаться другъ друга, колѣни же останутся не соединенными, т. е. ноги образуютъ выгиб наружу, напоминая букву О. Танцоры, страдающіе послѣднимъ недостаткомъ, отличаются обыкновенно значительной живостью движеній и очень легки въ *entrechats* и т. п. шагахъ, такъ какъ строеніе ихъ колѣнъ способствуетъ имъ въ исполненіи этихъ движеній. Такимъ лицамъ, при выпрямленіи ногъ, слѣдуетъ употреблять всѣ усилія, чтобы сблизить ихъ по всей длинѣ.

Повышаться — s'élever.

§ 121. Это движеніе вызывается сильнымъ стремленіемъ выпрямить нижнюю часть ноги, что соотвѣтствуетъ опусканію ступни и результатомъ чего является повышение всего тѣла.

Оно можетъ быть исполнено на одной ногѣ или уже одновременно на обѣихъ ногахъ.

Если повыситься въ ступневой позиціи, то полученная позиція будетъ пальцевой или же носковой. Въ воздушныхъ позиціяхъ отъ такого опусканія ступни получается наклонное или же вертикальное положеніе ступни.

§ 122. Повышеніемъ на обѣихъ ногахъ при переходѣ изъ какой-нибудь ступневой въ пальцевую или носковую позицію, эта первая позиція, измѣняется еще тѣмъ, что разстояніе между пятками увеличивается.

Понижаться — s'abaisser.

§ 123. Это движеніе состоитъ, собственно говоря, лишь въ прекращеніи усилія сохранить нижнюю часть ноги выпрямленною, отчего все тѣло опять понижается, переходя, напр., изъ носковой въ пальцевую или же изъ пальцевой въ подошвенную позицію. Черезъ поднятіе ступни образуются пяточные позиціи, а въ воздушныхъ позиціяхъ это поднятіе даетъ особенный выгибъ ступни кверху, съ опусканіемъ пятки — такъ называемый *position de semelle rebroussée*.

Поднимать — lever.

§ 124. Подниманіе составляетъ дѣятельность бедренныхъ мускуловъ. Поднимается вся нога — будь она согнута или выпрямлена. §§ 60—64 устанавливаютъ степени поднятія для замкнутыхъ, а §§ 66—71 — для открытыхъ позицій. Относящіеся сюда рисунки, особенно рис. 63 и 64 изображаютъ степени поднятія геометрически.

Опускать — baisser.

§ 125. Опускать значитъ привести поднятое бедро въ болѣе низкое положеніе. Необходимо строго отличать пониженіе отъ опусканія.

Повертывать — tourner.

§ 126. Поворачиваніе составляетъ такое движеніе, посредствомъ котораго вся нога повертывается внутрь или же наружу. Нельзя повернуть ступни внутрь или наружу, не поворачивая при этомъ бедра и голени.

Слѣдуетъ строго различать повертываніе отдѣльныхъ членовъ отъ поворачиванія всего корпуса, стоя на полу или находясь на воздухѣ. Если нога переходитъ изъ наружной позиціи во внутреннюю, то это составляетъ поворотъ ноги, могущей происходить безъ участія въ этомъ движеніи верхней части туловища; такія движенія употребляются въ русскихъ и нѣкоторыхъ другихъ народныхъ танцахъ. Этотъ поворотъ ноги можетъ производиться въ подошвенныхъ, пальцевыхъ, носковыхъ, пяточныхъ и воздушныхъ позиціяхъ.

§ 127. Повернуться — *se tourner* — составляетъ такое повертываніе корпуса, которое можетъ происходить и безъ повертыванія ногъ. Быстрые повороты всего корпуса — *pirouettes rapides* — составляютъ большей частью повороты на пальцахъ, производимые размахомъ рукъ, туловища или ноги, тогда какъ въ медленныхъ поворотахъ тѣла движеніе обуславливается главнымъ образомъ поворачиваніемъ подпирющей ноги.

Дегажировать — *dégager*.

§ 128. Это движеніе состоитъ въ перенесеніи вѣса тѣла съ одной ноги на другую. Оно можетъ быть исполнено во всѣхъ позиціяхъ, но чаще всего происходитъ въ открытыхъ позиціяхъ. Это движеніе чрезвычайно важно, такъ какъ безъ него нельзя ступить и шага. Движеніе безъ дегажированія составляетъ лишь часть шага (*pas*) и называется *temps* — пріемъ.

Примѣчаніе. Въ § 27 говорится о рисункахъ 21 и 22, изображающихъ уравниваніе вѣса тѣла на одной ногѣ.

§ 129. Черезъ дегажированіе образуется новая позиція, потому что ноги хотя и не передвинулись, но точка (вернѣе сказать площадь) опоры, обуславливающая позицію, измѣнилась.

Болѣе подробное описаніе этого движенія и относящіяся сюда упражненія слѣдуютъ въ §§ 253, 289—291.

§ 130. *Хореографическіе знаки, служащіе для изображенія движеній.* — *Signes chorégraphiques des mouvements.* Листъ атл. IX.

а) Присѣданіе — *plier*: на правой ногѣ, на лѣвой, на обѣихъ ногахъ.

б) Выпрямленіе — *tendre*: правой ноги, лѣвой, обѣихъ ногъ.

в) Повышеніе — *s'élever*: на правой ногѣ, на лѣвой, на обѣихъ ногахъ

d) Пониженіе — *s'abaisser*: на правой ногѣ, на лѣвой, на обѣихъ ногахъ.

e) Поднятіе — *lever*: правой ноги, лѣвой, обѣихъ ногъ.

f) Опущеніе — *baisser*: правой ноги, лѣвой, обѣихъ ногъ.

g) Повертываніе — *tourner*: правой ноги, лѣвой, обѣихъ ногъ.

h) Дегажированіе — *dégager*: на правую ногу, на лѣвую.

§ 131. Для вѣрнаго пониманія этихъ знаковъ необходимо представить себѣ танцующаго (какъ и въ знакахъ, изображающихъ позиціи) en face такъ, чтобы правая сторона его пришлась противъ лѣвой стороны читателя.

Примѣчаніе. Чтобы не смѣшать этихъ знаковъ движенія съ позиціонными знаками, слѣдуетъ хорошенько запомнить, что первые меньше вторыхъ и надъ ними не помѣщена линія опредѣляющая нижнюю границу туловища. Подошвенные значки могутъ быть поставлены или около, или же подъ значками движенія. Больше обстоятельное объясненіе знаковъ движенія помѣщена въ отдѣлахъ объ ихъ примѣненіи, въ слѣдующихъ теперь подготовительныхъ упражненіяхъ.

ОТДѢЛЪ IV.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

§ 132. Изъ простыхъ движеній можно составить очень разнообразныя подготовительныя упражненія.

Важное предварительное замѣчаніе.

§ 133. Выборъ этихъ упражненій зависитъ отъ усмотрѣнія самаго преподавателя, имѣющаго руководиться при этомъ способностями учениковъ и преслѣдующими ими цѣлями.

Если учащіеся взрослые молодые люди, желающіе изучать лишь общеупотребительныя общественныя танцы, то приходится ограничиться лишь безусловно необходимыми упражненіями, потому что если-бы вамъ вздумалось увеличить число этихъ упражненій, то молодые люди найдутъ ваше преподаваніе скучнымъ и перейдутъ къ другому учителю.

На дѣтскихъ курсахъ и урокахъ въ частныхъ домахъ выборъ упражненій уже не столь ограниченъ и возможно болѣе систематическое проведеніе предварительныхъ упражненій.

Въ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ преподаваніе длится цѣлыя годы, возможно примѣненіе еще большаго числа упражненій и еще большая систематизація ихъ. Здѣсь дѣло идетъ уже не объ изученіи только извѣстнаго числа общественныхъ танцевъ, но вообще о развитіи физическаго организма учениковъ въ эстетическомъ отношеніи. Но и въ этомъ случаѣ необходимо тщательно избѣгать крайней педантичности, потому что разъ ученики потеряли охоту къ изученію предмета, то учитель при всей своей доброй волѣ и самыхъ основательныхъ знаніяхъ будетъ въ состояніи добыться лишь немногаго. Въ школахъ балета и при преподаваніи танцевальнаго искусства лицамъ, избравшимъ себѣ это искусство спеціальностью, наша метода должна быть примѣнена во всемъ ея объемѣ.

§ 134. Самые главные и необходимыя подготовительныя упражненія — слѣдующія: *pliés, élévations, battements, changements de jambes et dégagements.*

Присѣданія — *pliés.*

§ 135. Это подготовительное упражненіе состоитъ изъ двухъ движеній—изъ сгибанія и выпрямленія, и представляетъ собою одно изъ наиболѣе важныхъ упражненій, потому что безъ него нельзя пріобрѣсти необходимой въ танцахъ гибкости. Танцоръ, необладающій гибкостью въ сочлененіяхъ ногъ, кажется просто смѣшнымъ. Эти присѣданія должны быть продѣланы постепенно во всѣхъ позиціяхъ, причемъ надо стараться присѣдать, какъ можно ниже. Не только ученикъ, но и наиболѣе ловкій танцоръ долженъ по временамъ практиковаться въ этихъ упражненіяхъ, чтобы не утратить гибкости своихъ членовъ.

§ 136. Туловище при этомъ должно оставаться въ вертикальномъ положеніи, колѣни должны быть вывернуты наружу, пятки — не подниматься съ полу, чтобы нога упиралась въ полъ всей подошвой, руки должны быть свободно опущены, а концы пальцевъ — скользить по бокамъ бедеръ. Дамы при исполненіи этого упражненія придерживаютъ платье, закругливъ руки. (Рис. 141). — Если не выгибать колѣнъ наружу, а выставлять ихъ впередъ, то весь тѣла ложится на внутреннiе края подошвей, что дѣлаетъ положеніе позирующаго нестойчивымъ и выглядит не граціозно. Если же поднимаютъ

пятки, то нижнее сочленение ноги упражняется недостаточно; а когда перегибаются впередъ, то вся поза дѣлается смѣшной.

§ 137. Чтобы придать этимъ упражненіямъ больше записательности и развитіе въ ученикахъ чувство музыкальнаго такта, слѣдуетъ считать при исполненіи этихъ упражненій лишь въ первый разъ, а затѣмъ — заставить исполнить ихъ подъ музыку.

Въ тѣхъ случаяхъ гдѣ это возможно, надо объяснять ученикамъ специальное значеніе исполняемаго упражненія; тогда ученики работаютъ съ большей охотой и прилежаніемъ, въ чемъ всякій можетъ самъ убѣдиться, испробовавъ нашъ совѣтъ на практикѣ.

Примѣчаніе. Метрономическія числа, опредѣляющія быстроту движенія означеніемъ числа ударовъ маятника метронома въ минуту, указываетъ лишь приблизительно границы возможной быстроты исполненія даннаго движенія, начиная наиболѣе легкими условіями и кончая самыми трудными. Дѣло самаго учителя выбрать ту степень скорости, которая покажется ему наиболѣе подходящей для его учениковъ. Затѣмъ онъ долженъ постепенно переходить отъ сравнительно легкихъ условій къ болѣе труднымъ. Для учителя въ дѣлѣ преподаванія является важнымъ вспомогательнымъ средствомъ внесеніе въ упражненія возможно большаго разнообразія.

Въ относящемся къ этому руководству сборнику нотъ для піаниста скорость игры тоже вездѣ показана по метроному. Ноты написаны для фортепіано и аккомпаниментъ выбранъ нарочно легкій.

Мелодія помѣщена въ солевомъ ключѣ, для того чтобы въ случаѣ неимѣнія фортепіано или піаниста, можно было сыграть ее на скрипкѣ или на какомъ-нибудь другомъ подходящемъ инструментѣ.

Подготовительныя упражненія—Exercices préparatoires.


1-ое упражненіе. Присѣданіе порывами — pliés staccato. М. М. 80—40 = \bullet . Это значитъ, что нужно начать по метроному Мельцеля, съ 80 ударовъ въ минуту и замедлить постепенно быстроту движенія до 40 ударовъ въ минуту. (См. 1-ую стр. атласа: музыкальные примѣры, съ хореографическими знаками подъ ними).


Примѣчаніе. Такъ какъ здѣсь приводится уже музыкальный примѣръ, то слѣдовало-бы теперь уже договориться на счетъ понятій—музыка, тактъ, акцентъ (удареніе), метрономъ и т. п.; но мы съ намѣреніемъ отложили эти объясненія до отдѣла, гдѣ говорится о battements.

§ 138. Пунктирные линии обозначают продолженіе движенія. (Листъ атл. IX § 138).


Послѣ того какъ первое упражненіе было исполнено во всѣхъ подошвенныхъ позиціяхъ, слѣдуетъ заставить продѣлать его связно подѣ помѣщенный въ атласъ музыкальный аккомпаниментъ № 2.

2-ое упражненіе. Присѣданія связно — *pliés legato*.

М. М. 80—120 =  (См. стр. 1 атл., музыкальные примѣры № 2-й).


§ 139. Чтобы это упражненіе не показалось ученикамъ скучнымъ, слѣдуетъ возможно болѣе разнообразить его, ускоряя его постепенно отъ 69 до 144 =  и измѣняя при этомъ и самый ритмъ его, т. е. заставляя напр., быстро присѣдать и медленно выпрямлять ноги или на оборотъ. Затѣмъ слѣдуетъ заставить продѣлать эти движенія съ короткими или длинными паузами и т. п. на что примѣры будутъ приведены ниже.


3-ье упражненіе. Быстрыя присѣданія. — *Pliés rapides*.

М. М. 80 = 

§ 140. Само собою разумѣется, что помѣщенные при потахъ различные знаки, какъ напр. означающіе связную игру и т. п. относятся вмѣстѣ съ тѣмъ и къ движеніямъ.


4-ое упражненіе. Быстрое выпрямленіе и медленное присѣданіе. — *Tension rapide et pliement lent*.

М. М. 60 = 

§ 141. Знакъ, поставленный въ 4-омъ тактѣ,  означаетъ, какъ въ музыкѣ, повтореніе предъидущаго такта. Если этотъ знакъ пройдетъ чрезъ два такта, то онъ означаетъ повтореніе предъидущихъ двухъ тактовъ. Такимъ-же образомъ обозначается повтореніе трехъ, четырехъ тактовъ и т. д.


Если этотъ знакъ начинается еще съ арзпса, то повтореніе должно начинаться именно съ этого арзпса.

5-ое упражненіе. Медленное присѣданіе и быстрое выпрямленіе. — *Pliement lent et tension rapide*.

М. М. 60 = 


§ 142. Въ приведенномъ примѣрѣ употреблено новое сокращеніе, а именно во второмъ тактѣ вынуждены позиціонные знаки, такъ какъ теперь уже и безъ нихъ движеніе будетъ понятнo ученику. Мы этого будемъ придерживаться и впредь.

6-ое упражненіе. Медленное выпрямленіе и быстрое присѣданіе. — *Tension lente et pliement rapide*.


М. М. 60 =  (Стр. 2).

7-ое упражненіе. Быстрое присѣданіе и медленное выпрямленіе. — *Pliement rapide et tension lente.*


8-ое упражненіе. Медленное присѣданіе на подпирающей ногѣ и быстрое выпрямленіе ея при воздушной позиціи другой ноги. — *Pliement lent et tension rapide de la jambe soutenante, tenant l'autre jambe en balance.*

М. М. 60 = 

9-ое упражненіе. Быстрое присѣданіе на подпирающей ногѣ и медленное выпрямленіе ея. — *Tension rapide et pliement lent de la jambe soutenante.*

М. М. 60 = 

10-ое упражненіе. Равномѣрное присѣданіе на подпирающей ногѣ и равномѣрное-же выпрямленіе ея. — *Pliements et tensions égales de la jambe soutenante.*

М. М. 60 = 

При повтореніи музыкальнаго текста слѣдуетъ дегажировать на другую ногу и повторить на ней тѣ движенія.

Это движеніе можно значительно разнообразить, мѣняя позицію свободной ноги.

§ 143. Исполнивъ приведенныя здѣсь упражненія въ подошвенныхъ позиціяхъ, слѣдуетъ продѣлать ихъ постепенно во всѣхъ употребительныхъ пальцевыхъ, носковыхъ, пяточныхъ и воздушныхъ позиціяхъ.

§ 144. Теперь, собственно говоря, должны были-бы слѣдовать упражненія на сгибаніе и разгибаніе ноги, находящейся въ воздушной позиціи. Но эти движенія до такой степени трудны, что лучше послѣдовать старой, общепринятой методѣ, по которой ученика заставляютъ пройти эти движенія подъ именемъ *battement sur le sou-de-pied*, послѣ того, какъ онъ уже изучилъ малыя и большія *battements*.

§ 145. Каждое упражненіе безусловно необходимо часто и тщательно повторять, потому что танцы не столько наука, какъ искусство. Теоретическое знаніе составляетъ лишь первую половину предстоящей ученику задачи. Вторую половину составляетъ практическое приложеніе знанія, т. е. умѣніе примѣнить его для приобрѣтенія извѣстной ловкости, искусности въ движеніяхъ — откуда и самое слово «искусство». Выработка такой ловкости — дѣло не легкое, подчасъ чрезвычайно трудное; требуетъ частыхъ упражненій и аккуратнаго исполненія ихъ.

§ 146. Такъ какъ частое упражненіе этихъ чрезвычайно важныхъ упражненій ученикамъ, особенно если это дѣти, скоро

наскучаетъ, то со стороны учителя умѣніе придать своему уроку занимательность являеть немаловажною заслугой.

§ 147. Каждый учитель знаетъ по опыту, до какой степени добрая воля ученика способствуетъ усидчивости преподаванія, и потому, чтобы сохранить себѣ это драгоценное вспомогательное средство, слѣдуетъ тщательно избѣгать возможности наскучить дѣтямъ однообразіемъ задаваемыхъ упражненій.

Онъ долженъ также по опыту знать, что лишь съ помощью частыхъ повтореній элементарныхъ упражненій можно достигъ дѣйствительно легкости, ловкости и граціи. Какъ же удовлетворить такимъ противоположнымъ требованіямъ?

Частою переměной упражненій и внесеніемъ въ нихъ возможно большаго разнообразія, не упуская изъ вида первоначальную цѣль.

§ 148. Нельзя составить описаніе этихъ упражненій по урокамъ для каждаго въ отдѣльности, потому что способности учащихся, ихъ предварительное знакомство съ предметомъ, преслѣдуемая ими цѣли и т. д. бываютъ до такой степени различны, что учитель, хотя, конечно, долженъ обладать какой-нибудь методой, которой онъ слѣдовалъ-бы при преподаваніи, но въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ принужденъ сообразоваться съ данными условіями.

§ 149. Большое значеніе имѣетъ въ дѣлѣ преподаванія также опредѣленная терминологія и ясное объясненіе ученикамъ того, что отъ нихъ требуется. Если учитель обладаетъ необходимымъ для преподаванія термѣномъ, основательно знаетъ свой предметъ и считается съ потребностями и способностями своихъ учениковъ, то онъ всегда будетъ въ состояніи дать имъ ясныя, понятныя для нихъ объясненія.

Для учителя чрезвычайно выгодно, мало того, ему почти необходимо, быть въ состояніи объяснить своимъ ученикамъ, почему и для чего какое-либо движеніе должно дѣлаться извѣстнымъ образомъ и почему оно называется такъ, а не иначе.

Онъ долженъ умѣть дать ученику на всякій заданный вопросъ вполне удовлетворяющій этого ученика отвѣтъ. Небрежные отвѣты, даваемые съ цѣлью отвязаться отъ вопрошающаго, вскорѣ оцѣниваются по достоинству и притомъ не только взрослыми учениками, но даже и дѣтьми. Такіе отвѣты часто вредятъ учителю больше, чѣмъ можно предполагать.

§ 150. Учитель, желающій укрѣпить за собой уваженіе своихъ учениковъ, долженъ прежде всего умѣть вселить въ нихъ убѣжденіе, что онъ опытный преподаватель, основательно знающій свой предметъ и серьезно къ нему относящійся.

Иному удастся путемъ хвастовства возбудить къ себѣ на время незаслуженное довѣріе. Прочно и вѣрно можно укрѣпить за собой уваженіе учениковъ лишь дѣйствительно серьезными знаніями, добросовѣстнымъ отношеніемъ къ дѣлу, неустаннымъ трудомъ. -- Манеры учителя танцевъ должны быть всегда приличны и исполнены достоинства. Онъ никогда не долженъ унижаться до употребленія легкомысленныхъ и неприличныхъ выраженій. Такого-же хорошаго тона онъ долженъ придерживаться и по отношенію къ своему костюму: платье его должно быть всегда чисто, опрятно и свидѣтельствовать о хорошемъ вкусѣ.

§ 151. Если учитель желаетъ заслужить любовь своихъ учениковъ, онъ долженъ обладать строгой выдержкой характера, никогда не выходить изъ себя, а постараться безконечнымъ терпѣніемъ побороть лѣнності, легкомысліе и подчасъ даже недоброжелательство иныхъ учениковъ.

Ласковое увѣщаніе, особенно глазъ на глазъ, въ концѣ-концѣ приноситъ свои добрые плоды, — тогда какъ неосторожно вырвавшаяся неприличная рѣзкость, обыкновенно однимъ ударомъ лишаетъ учителя уваженія его учениковъ навсегда.

Повышенія и пониженія. — *Élévations.*

§ 152. Эти подготовительныя упражненія состоятъ также изъ двухъ движеній: повышенія и пониженія. Они чрезвычайно способствуютъ развитію мускуловъ нижней части ноги, столь необходимаго для легкаго граціознаго танцованія. Лица, неразвившія у себя эти мускулы, танцуютъ неуклюже, словно волоча ноги, неправильно и наконецъ не въ тактѣ.

Эти упражненія слѣдуетъ точно также продѣлать во всѣхъ позиціяхъ до носковыхъ включительно, (рис. 31). Чѣмъ медленнѣе ихъ дѣлать, тѣмъ они труднѣе, но за то тѣмъ полезнѣе и тѣмъ болѣе укрѣпляютъ мускулы. Пониженіе не должно происходить скорѣе, чѣмъ повышеніе. Въ началѣ слѣдуетъ считать при этихъ движеніяхъ, а послѣ лучше заставить исполнять ихъ подъ аккомпаниментъ выбранныхъ или скомпонированныхъ для этой цѣли музыкальныхъ отрывковъ.

При этихъ упражненіяхъ слѣдуетъ особенно наблюдать за тѣмъ, чтобы ученики не держались небрежно и не привыкли къ разнымъ смѣшнымъ странностямъ, вродѣ напр., поддергиванія плечами, вытягиванія корпуса и т. п.

§ 153. Медленно повышаться легче, чѣмъ медленно понижаться и потому слѣдуетъ зорько наблюдать за тѣмъ, чтобы

это пониженіе происходило постепенно и не выдавало себя слышимымъ опусканіемъ на пятки.

11-ое упражненіе. Повышеніе порывами. — *Elévations staccato.*

М. М. 60 = ♩

12-ое упражненіе. Связное повышеніе. — *Elévations legato.*

М. М. 120—60 = ♩

13-ое упражненіе. Быстрое пониженіе и медленное повышеніе. — *Abaissement rapide et élévation lente.*

М. М. 80 = ♩

14-ое упражненіе. Медленное повышеніе и быстрое пониженіе. — *Elévations lente et abaissement rapide.*

М. М. 70 = ♩

15-ое упражненіе. Повышеніе и пониженіе съ паузами. — *Elévations et abaissements avec des intervalles.*

М. М. 60—120 = ♩

16-ое упражненіе. Медленное повышеніе и быстрое пониженіе, тактомъ въ $\frac{3}{4}$. — *Elévations lentes et abaissements rapides en mesure de $\frac{3}{4}$.*

М. М. 100 = ♩ стр. атл. 4.

§ 154. Для внесенія въ эти упражненія нѣкотораго разнообразія, можно мѣнять музыкальный аккомпаниментъ, озабочиваясь лишь тѣмъ, чтобы онъ остался строго аналогиченъ приведеннымъ нами образцамъ; причемъ можно или самымъ скомпоновать его, или-же воспользоваться отрывками изъ существующихъ композицій.

Мы ограничились приведенными примѣрами, такъ какъ они достаточны для нагляднаго объясненія методы.

Авторъ искалъ для cadaго упражненія строго ему подходящую музыкальную фразу, но часто не могъ найти того, что ему было нужно, почему онъ, къ сожалѣнію и былъ вынужденъ многіе изъ приведенныхъ аккомпаниментовъ скомпоновать самъ, — такъ какъ ему было-бы гораздо пріятнѣе воспользоваться готовыми трудами признанныхъ композиторовъ.


Во всѣхъ случаяхъ, гдѣ имя композитора было намъ извѣстно, оно нами помѣщено въ заголовкѣ аккомпанимента.

§ 155. Тамъ, гдѣ метода можетъ быть примѣнена во всемъ ея объемѣ, слѣдовало-бы всѣ приведенныя упражненія на повышеніе заставить продѣлать и на одной нотѣ во всѣхъ прямыхъ, согнутыхъ и промежуточныхъ позиціяхъ.


Сложныя движенія на сгибанія и повышенія.

Exercices de pliements et élévations combinés.


17-ое упражненіе. Равномѣрное сгибаніе и повышеніе. —
Pliements et élévations égales.

М. М. 50 = 

18-ое упражненіе. Сгибаніе и повышеніе въ $\frac{3}{4}$ такта. —
Pliements et élévations en mesure de $\frac{3}{4}$.

М. М. 60—120 = 

19-ое упражненіе. Быстрое сгибаніе и повышеніе. —
Pliements et élévations rapides.

М. М. 100—200 = 

Само собой разумѣется, что приведенныя упражненія должны быть продѣланы въ самыхъ различныхъ позиціяхъ.

§ 156. Если въ упражненіяхъ на повышеніе въ 3-ей и 5-ой позиціяхъ свободная нога при пониженіи помѣщается то спереди, то сзади, т. е. позиція попеременно переходитъ изъ передней въ заднюю и обратно, то образуются перемѣнныя скрещенныя упражненія на повышеніе при одновременной перестановкѣ ногъ — élévations croisées alternatives.

§ 157. До настоящаго времени эти упражненія назывались changements de jambes, перестановка ногъ, или, иначе потираніе пятокъ. Но такъ какъ changement de jambes, т. е. перемѣна ноги происходитъ при всякомъ шагѣ, потираніе же пятокъ одна о другую не только бесполезно, но даже совершенно не желательно, то лучше назвать это упражненіе его настоящимъ именемъ: перемѣнное повышеніе при одновременной перестановкѣ ногъ.

§ 158. При этихъ упражненіяхъ, какъ во всѣхъ, до сихъ поръ приведенныхъ, положеніе туловища (en face) не должно измѣниться. Это достигается извѣстнымъ выворачиваніемъ наружу ногъ въ пальцевыхъ и носковыхъ позиціяхъ. По этому эти упражненія помѣщены у насъ еще разъ въ отдѣлѣ упражненій на повертываніе ногъ § 246.

Упражненія на подниманіе и опусканіе.

§ 159. Если нога переходитъ изъ замкнутой позиціи въ открытую, то черезъ это происходитъ поднятіе ноги, при противоположномъ движеніи нога опускается.

§ 160. Если при этомъ одна нога замѣтно ударяется о другую, то такое движеніе называется въ танцахъ ударяи́емъ или *battement*.

§ 161. Эти ударянія могутъ быть: малыми, средними, большими, простыми или скрещенными, перемѣнными, или перемѣнносторонними.

§ 162. *Battement* называется маленькимъ, *petit*, пока при вытянутыхъ ногахъ, носокъ можетъ достать до полу, причемъ разстояніе между ногами не превышаетъ длины собственно ступни.

§ 163. *Battement* называется большимъ, *grand*, когда онъ переходитъ вышеупомянутый предѣлъ. Балетные танцоры и танцовщицы упражняются обыкновенно въ большихъ *battements* до высоты горизонтальнаго положенія ноги (рис. 67). Для изучающихъ общественные танцы, особенно для дамъ, достаточно половинная высота, т. е. уголъ въ 45° , (рис. 70).

§ 164. Среднія ударянія, *battements moyens* или такъ называемыя *battements sur le cou-de-pied*, дѣлаются нижней частью ноги (голенью и ступней). Движеніе происходитъ въ коленномъ сочлененіи, т. е. двигается одна голень, при спокойномъ бедрѣ и вертикально опущенномъ носкѣ (рис. 33 и 34).

§ 165. Маленькія *battements* служатъ главнымъ образомъ для упражненія ступневого сочлененія, среднія — для коленного, а большія — для бедреннаго.

§ 166. *Battement* называется простымъ *simple*, если нога снова возвращается въ свою первоначальную позицію.

§ 167. *Battement croisé*, — скрещеннымъ называется такое *battement*, которое исполняется въ какой-нибудь скрещенной, т. е. въ 3-ей или 5-ой позиціи.

§ 168. Перемѣннымъ, *changé*, называется *battement* въ томъ случаѣ, когда ударъ ноги совершается попеременно, то спереди, то сзади.

§ 169. Перемѣнносторонними, *alternatifs*, они называются въ томъ случаѣ, если ударъ совершается перемѣнносторонне, т. е. то правой, то лѣвой ногой.

§ 170. *Battements* могутъ быть сдѣланы изъ каждой открытой въ замкнутую позицію, значить въ самыхъ различныхъ направленіяхъ; для начала, однако, становятся обыкновенно въ замкнутую позицію.

§ 171. Далѣе, они могутъ быть чертимыми или-же исполняться ногой на вѣсу, т. е. или сопровождаться слышимымъ черченіемъ носка по полу, или-же исполняться ногой на воздухѣ, такъ чтобы носокъ совсѣмъ не касался пола.

§ 172. Шаркать, чертить, скользить составляютъ различные движенія выражаемыя на французскомъ языкѣ однимъ глаголомъ *glisser*. *Шаркать* значить слышно проводить ногой по полу, касаясь пола большей частью подошвы.

Чертить значить изобразить слышнымъ движеніемъ ноги по полу носкомъ или пяткой какую-нибудь фигуру — *tracer*.

Понятіе *скользить* соединяетъ въ себѣ понятія шарканія и черченія и составляетъ произвольное скользящее движеніе въ противоположность непронизвольному, выражаемому глаголомъ *поскользнуться*. Французкое слово *glisser* подходит ближе всего къ нашему глаголу *скользить*.

§ 173. Не слѣдуетъ смѣшивать *glisser* съ выраженіями *glissez*, *glissé*, *un glissé*, *un glissement*.

Glisser составляетъ не опредѣленное наклоненіе глагола и означаетъ скользить; *glissez* — повелительное наклоненіе и значить скользите; *glissé* — составляетъ качество, особенность движенія, напр. чертимое удареніе, *un battement glissé* и т. д.

Подъ словомъ *un glissé* понимается скользящий шагъ — *un pas glissé*; понятіе-же *glissement* представляетъ собою самый актъ скользянія. — Болѣе подробное объясненіе этихъ выраженій помѣщено въ § 480.

§ 174. Можно скользить на подошвѣ, на пальцахъ, на носкѣ и на пяткѣ. Движенія эти изображены хореографически на IX листѣ атл., § 174.

§ 175. Если *battement* не чертится, то оно воздушное, т. е. при переходѣ изъ одной позиціи въ другую свободная нога не касается пола.

Самое перемѣщеніе ноги изъ одной позиціи въ другую обыкновенно понятно и безъ рисунка, но въ нѣкоторыхъ случаяхъ, гдѣ возможно сомнѣніе, это перемѣщеніе указывается и объясняется хореографическими знаками. Напр. листъ атл. IX, § 175 показываеъ знаки перенесенія: а) вверхъ, б) горизонтально, с) внизъ.

Сверху и снизу. — Dessus et dessous.

§ 176. Если при скрещеніи свободная нога помѣщается спереди подпирющей, то такое положеніе свободной ноги обозначается выраженіемъ *dessus*, сверху; если-же она помѣщается сзади подпирющей ноги — *dessous*, снизу. Собственно

говоря слѣдовало-бы говорить — спереди и сзади, но эти обозначенія употребляются въ танцахъ и безъ того такъ часто, что лучше, во избѣжаніе недоразумѣній, послѣдовать французскому обычаю.

Направленіе.

§ 177. Танцоръ можетъ двигаться по прямой или-же по кривой линіямъ — передомъ, задомъ и бокомъ.

§ 178. Прямолинейныя направленія движенія суть слѣдующія: передомъ, задомъ, бокомъ, вправо, влѣво, вверхъ и внизъ.

Наискось	{	вправо	{	передомъ	вверхъ или внизъ,		
			задомъ	»	»	»	
	{	влѣво	{	передомъ	»	«	»
			задомъ	»	»	»	

§ 179. Криволинейныя движенія происходятъ по линіямъ цѣлыхъ круговъ и оваловъ или-же по частямъ этихъ кривыхъ, а также по волнистымъ, змѣеобразнымъ и тому подобнымъ линіямъ.

Изъ сказаннаго видно, какъ разнообразны эти battements. Чѣмъ большаго успѣха вы желаете достигъ въ танцевальномъ искусствѣ, тѣмъ болѣе слѣдуетъ упражняться въ этихъ удареніяхъ, стараясь какъ можно болѣе разнообразить ихъ, именно для того, чтобы быть въ состояніи исполнить легко и свободно тѣ шаги, въ которые эти battements входятъ.

Для хореографа, пишущаго танцы, изученіе battements представляетъ двойную важность.

§ 180. Для изучающихъ лишь общественныя танцы безусловно необходимыми являются слѣдующія battements:

1. Маленькія скрещенныя изъ 3-ей позиціи во 2-ую — les petits battements croisés de la 3-ième à la 2-me position.

2. Тѣ же самыя изъ 3-ей въ 4-ую позицію, какъ впередъ такъ и назадъ.

3. Они-же перемѣнносторонне въ 3-ью позицію впередъ и назадъ. — Battements alternatifs.

4—6. Большія battements во всѣхъ названныхъ направленіяхъ, по крайней мѣрѣ, до высоты колѣна.

7. Среднія battements changés съ различною быстротою.



О Т Д Ъ Л Ъ V.

РЕГУЛИРОВАНИЕ ТАНЦЕВЪ ВРЕМЕНЕМЪ.

§ 181. Собственно говоря, слѣдовало-бы еще при первыхъ упражненіяхъ на сгибаніе объяснить читателю необходимость согласованія движеній танцора съ музыкой, но мы съ намѣреніемъ отложили наше объясненіе до этого отдѣла, чтобы учащійся имѣлъ самъ возможность замѣтить неизбежность такого согласованія и пожелалъ себѣ объяснить это явленіе.

Вѣроятно никто не будетъ осмивать, что всякое движеніе въ танцахъ должно быть строго согласовано съ музыкой, такъ какъ иначе оно производитъ непріятное впечатлѣніе даже на музыкально неразвитаго человѣка. Истинность сказаннаго покорится на томъ естественномъ чувствѣ такта, о которомъ лишь очень немногіе имѣютъ ясное представленіе. Для танцующей публики это естественное, вѣрно руководящее чувство такта, является совершенно достаточнымъ и удовлетворяющимъ руководящимъ началомъ; но учитель танцевъ, балетный танцоръ и хореографъ должны быть въ состояніи дать себѣ болѣе ясный отчетъ объ этомъ явленіи и умѣть примѣнять его во всей его полнотѣ.

Иногда не можешь достаточно надивиться на то, что не только въ салонахъ и въ частныхъ домахъ, а публично, на подмосткахъ сцены приходится видѣть танцоровъ и танцовщицъ, доказывающихъ каждымъ своимъ движеніемъ, что они не имѣютъ яснаго понятія ни о тактѣ, ни о ритмѣ, ни объ акцентѣ и т. п. вещахъ.

§ 182. Прежде чѣмъ начать танцевать подъ музыку, изучаютъ обыкновенно упражненія и шаги подъ счетъ преподавателя, считающаго, однако, при этомъ не цѣлые музыкальные такты, а лишь части ихъ, слѣдовало-бы сказать, слоги шаговъ или приемы. Какъ въ языкѣ существуютъ односложныя и многосложныя слова, такъ-же и въ танцахъ имѣются односложныя или одночленные и многочленные, или многосложныя шаги.

Какъ поэтъ, сочиняя какое нибудь стихотвореніе по извѣстному стиховому размѣру, обращаетъ вниманіе не на число

словъ, а на число слоговъ, такъ и танцоръ считаетъ не шаги, а ихъ составныя части, по времени, *tempi* — единицы времени, изъ которыхъ слагается время, необходимое для исполненія всего шага — шаговые моменты, приемы или слоги.

Измѣреніе быстроты движеній, шаговой слогъ или приемъ — *tempo*.

§ 183. Для каждаго движенія, смотря по его величинѣ и формѣ необходимо извѣстное время, что особливо замѣтно при подпрыгиваніи и въ тѣхъ шагахъ, въ которыхъ это движеніе встрѣчается. Чѣмъ выше прыгнуть, тѣмъ болѣе требуется времени на прыжокъ. Падающій камень, чтобы пройти извѣстное разстояніе, употребляетъ всегда извѣстное, опредѣленное законами тяготѣнія, время. Танцы, исполняемыя скользя, какъ напр., вальсъ или галопъ, танцуются быстрѣе нежели такіе танцы, какъ напр. полька и шоттишъ, въ которыхъ приходится подсказывать; по этому нѣкоторые танцоры сангвиники поступаютъ совершенно неразумно, прося музыкантовъ играть быстрѣе, чѣмъ то естественно устанавливается особенностями употребляемаго шага.

Метрономъ.

§ 184. Для обозначенія опредѣленнаго темпа, т. е. степени быстроты счета, употребляли прежде извѣстныя итальянскія выраженія, какъ напр.: *adagio*, *allegro*, *presto* и т. п. Но эти обозначенія ничего опредѣленнаго не выражаютъ, и съ тѣхъ поръ, какъ Мельцель изобрѣлъ метрономъ, для обозначенія *tempo*, все болѣе и болѣе пользуются этимъ маленькимъ пирамидальнымъ инструментомъ, дѣлящемъ минуту слышимыми ударами на извѣстное число частей. Длина маятника, возлѣ котораго на шкалѣ помѣщены числа его возможныхъ колебаній въ минуту (при измѣненіи его центра тяжести), заключена обыкновенно между 40 и 208; т. е. что метрономъ можетъ дѣлать отъ 40 до 208 ударовъ въ минуту.

Каждому учителю танцевъ слѣдовало-бы имѣть такой метрономъ, такъ какъ только съ помощью метронома можетъ быть точно обозначено *tempo*, т. е. степень быстроты движеній танцующаго.

Преподавателю танцевъ не къ чему быть непременно виртуозомъ на какомъ-нибудь инструментѣ, но общее знаком-

ство съ музыкой для него обязательно. Безъ знанія музыки онъ никогда не будетъ ни сознательнымъ артистомъ, ни хорошимъ учителемъ.

Для ясности послѣдующаго приводится здѣсь объясненіе нѣкоторыхъ выраженій и правилъ музыки, въ ихъ отношеніи къ танцамъ, причемъ имѣются въ виду не только танцоры, но также гг. пианисты, музыкальные исполнители и композиторы музыки для танцевъ.

Тактъ, акцентъ, синкопа, ритмъ, кадансъ.

§ 185. *Тактъ.* Въ музыкѣ подъ тактомъ понимаютъ :

1) Раздѣленіе слѣдующихъ другъ за другомъ звуковъ на одинаковые промежутки времени, что въ нотномъ письмѣ обозначается вертикальными линиями, пересѣкающими линейную систему; онѣ выражаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ форму и музыкальный ритмъ произведенія;

2) равновеликость такихъ слѣдующихъ другъ за другомъ отдѣленій.

Изъ различныхъ существующихъ тактовъ для танца, чаще всего употребляются слѣдующіе: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, С или $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$ и $\frac{6}{8}$.

Въ танцѣ подъ тактомъ понимаютъ подраздѣленія движеній, соответствующихъ подраздѣленіямъ аккомпанирующей музыки, и приспособленіе или, иначе сказать, подчиненіе движеній этому музыкальному аккомпанименту.

§ 186. По этому танцовать не въ тактъ, *danse sans mesure*, значить двигаться съ неравномѣрной быстротой, т. е. или скорѣе или медленнѣе чѣмъ того требуетъ музыка.

Такая неспособность танцовать подъ тактъ зависитъ обыкновенно или отъ совершеннаго отсутствія естественнаго чувства музыкальнаго такта, или отъ непростительной невнимательности или отъ небрежности.

§ 177. *Акцентъ.* По отношенію къ человѣческой рѣчи, подъ тоническимъ акцентомъ понимается дѣлаемое на извѣстномъ слогѣ какого нибудь слова удареніе, благодаря которому это слово становится понятнымъ.

Въ музыкѣ точно также акцентомъ называется падающее на извѣстную часть такта удареніе, безъ котораго мелодія не можетъ быть вѣрно понятой.

Въ танцѣ подъ акцентомъ понимается соответствующая акцентуированной нотѣ болѣе тяжелая часть шага, а именно ступаніе, опусканіе ноги на полъ. Если танцоръ акцентуируетъ не вѣрно, сохраняя, однако, при этомъ надлежащую степень

быстроты движеній, т. е. темпъ, то говорятъ, что онъ танцуетъ въ фальшивомъ тактѣ, — *en fausse mesure*.

Обыкновенно акцентъ приходится на первую долю такта, но бываютъ и исключенія.

§ 188. *Arsis u thesis*.

Когда дирижируютъ какую нибудь музыкальную пьесу, то на первой долѣ такта опускаютъ палочку. Это называется тезисомъ, *thesis*, *frappé* и обозначается знакомъ \wedge ; при послѣдней долѣ такта, на оборотъ палочку поднимаютъ — что называется арзисомъ, *arsis*, *levé* и обозначается знакомъ \vee .

§ 189. Приготовление къ шагу повышеи́емъ или подня́тиемъ ноги должно происходить во время этого арзиса.

§ 190. *Синкопой* въ музыкѣ называется продолженіе неакцентуированной ноты до акцентуированной, въ танцахъ подъ этимъ понимается продолженіе неакцентуированной доли шага непосредственно переходящей въ акцентуированную.

§ 191. *Ритмомъ* называется симметрическая благоустроенность чего-либо, съ періодическимъ возвращеніемъ одинаково расположенныхъ частей.

Въ поэзій слоги располагаются ритмически; въ музыкѣ ритмомъ образуются музыкальныя фигуры; ритмически танцовать значитъ прииспособлять свои движенія къ музыкальнымъ фигурамъ, т. е. согласовать эти движенія со значеніемъ и положеніемъ отдѣльныхъ нотъ.

§ 192. *Кадансъ* происходитъ отъ латинскаго слова — *cadere*, упасть означаетъ вѣрно отмѣченное заключительное удареніе.

Какъ въ разговорѣ и пѣніи существуютъ предложенія и періоды, въ которыхъ мѣста прерыванія и заканчиванія мыслей указываются повышеи́емъ или понижеи́емъ голоса или же болѣе или менѣе долгимъ промедленіемъ на извѣстномъ слогѣ, такъ и въ пѣмой рѣчи человѣческаго тѣла — танцѣ, на извѣстныя доли шаговъ должно ложиться ускорѣніе или же замедленіе движенія. Закончить какое нибудь сочетаніе извѣстныхъ шаговъ не въ надлежащей долѣ такта, значитъ *danser en fausse cadence*, танцовать въ фальшивомъ кадансѣ.

Предложение — phrase.

Соединение нѣсколькихъ предложений, шаговое сочетание — enchaînement.

§ 193. Соединеніемъ нѣсколькихъ танцевальныхъ движеній образуется шаговое предложение — une phrase. Соединеніе двухъ или нѣсколькихъ простыхъ предложений называется шаговой цѣпью или шаговымъ сочетаніемъ — enchaînement; соединеніе нѣсколькихъ сочетаній — періодомъ.

§ 194. Если предложеніе или шаговое сочетаніе повторяется при каждомъ тактѣ, то самымъ акцентомъ указывается первое (сильное) опусканіе ноги, и тактъ легко найдти; если же такое сочетаніе требуетъ цезуру въ два такта, какъ то происходитъ въ шагахъ, употребляемыхъ въ вальсѣ, галопѣ, полькѣ и т. д., то часто случается, что танцующая пара начинаетъ съ акцентуированной ноты втораго такта, продолжая выдерживать темпъ, такъ что она танцуетъ хотя въ тактѣ, но въ невѣрномъ тактѣ, — en fausse mesure.

Въ танцахъ, требующихъ для шаговаго сочетанія четыре такта, какъ напр. Полька-мазурка, шотиншъ и т. д., нужно вдвойнѣ быть внимательнымъ, а въ 8-ми тактныхъ цѣпяхъ, какъ напр. въ краковьякѣ, въ венгеркѣ, varsoïenne и т. д. еще легче впасть въ невѣрный тактъ.

§ 195. Въ танцѣ *varsoïenne* даже мѣняется, сохраняя темно, самый ритмъ, что требуетъ еще большаго и постояннаго вниманія.

Ошибочныя композиціи музыки для танцевъ.

§ 196. Не рѣдко танцующіе выдаютъ въ фальшивый тактъ, благодаря невѣрности композиціи пьесы или же по тому, что она при исполненіи невѣрно акцентуируется играющимъ.

§ 197. Обыкновенно каждое колѣно пьесы, предназначенной для танца, состоитъ изъ 8-ми тактовъ и можетъ быть сравнена съ четырехугольникомъ. Мелодія распадается на 8 тактовъ, изъ которыхъ каждые 2 такта образуютъ цезуру, а 2 цезуры — полмузыкальнаго колѣна. Первая и третья цезуры обладаютъ обыкновенно одинаковымъ ритмомъ (параллельны); вторая же и четвертая, хотя и схожи между собой, представляютъ то различіе, что вторая указываетъ на продол-

женіе мелодіи, а четвертая содержитъ въ себѣ заключительный слогъ. Смотри листъ атласа XVI § 197 о музыкальномъ квадратѣ или четырехугольникѣ.

§ 198. Изъ приведеннаго примѣра видно, что въ музыкѣ для танцевъ каждая самостоятельная часть должна была-бы состоять изъ 8-ми тактовъ. Если этихъ 8-ми тактовъ композитору недостаточно, то онъ можетъ употребить и 16 тактовъ, это еще не будетъ вліять разстраивающимъ образомъ на танцующихъ, но 12-ти тактныхъ мелодій слѣдовало-бы положительно избѣгать. особенно въ фигурныхъ танцахъ, какъ напр. кадрили, котильонъ, мазурка и т. п. Къ сожалѣнію, именно въ мазуркахъ встрѣчается этотъ недостатокъ очень часто. Такого рода композиціи годятся развѣ для фигуръ не требующихъ для своего исполненія какого нибудь опредѣленнаго числа тактовъ, какъ напр. пирамида, змѣя и т. п.

§ 199. Для балетныхъ танцевъ музыка или спеціально компонуется, или же балетмейстеръ аранжируетъ танецъ по извѣстной музыкальной пьесѣ, которая въ такомъ случаѣ всегда и употребляется для этой хореографической композиціи.

Въ такомъ случаѣ число тактовъ всей мелодіи или ея періода устанавливается произвольно.

§ 200. Въ общественныхъ же фигурныхъ танцахъ, танцуемыхъ подъ различныя музыкальныя композиціи, эти послѣднія должны быть аранжированы по танцу.

§ 201. Не рѣдко мелодіи танца предшествуетъ вступленіе, состоящее изъ нѣсколькихъ тактовъ. Характеръ и размѣры этого вступленія зависятъ, конечно, совершенно отъ благоусмотрѣнія самаго композитора, но желательно, чтобы оно было возможно короче и заканчивалось яснымъ заключительнымъ кадансомъ, чтобы танцоръ легко могъ замѣтить, гдѣ кончается вступленіе и гдѣ начинается самая мелодія танца.

Такого рода вступленія должны быть сыграны только одинъ разъ при первомъ исполненіи пьесы, *не повторяясь* при повтореніи ея.

Въ кадриляхъ не хорошо и совершенно излишне помѣщать вступленіе передъ каждой фигурой или, вѣрнѣе сказать, куплетомъ.

§ 202. Слѣдуетъ тщательно избѣгать употребленія вступленія передъ тріо или подобнымъ ему музыкальнымъ колѣномъ, какъ показано напр. на листѣ атласа XVI § 202.

Такое вступленіе дѣлаетъ невозможнымъ исполненіе какой-бы то ни было правильной фигуры.

§ 203. Этотъ недостатокъ можно встрѣтить въ вальсахъ самыхъ знаменитыхъ композиторовъ, какъ напр. въ вальсѣ Страуса: «Wein, Weib und Gesang» № 2, въ которомъ вступленіе еще болѣе сбиваетъ танцоровъ тѣмъ, что содержитъ три такта. Смотри листъ атласа XVI § 203.

Черезъ эти три такта танцующіе впадаютъ въ фальшивый тактъ, потому что для полнаго поворота въ вальсѣ необходимо два такта, а такъ какъ начавшіе послѣ вступленія танцуютъ въ вѣрномъ тактѣ, то въ поворотахъ танцующихъ замѣчается разнища.

Также дурно влияетъ на правильность движеній танцующихъ неправильное прибавленіе къ 8-ми тактной части пьесы еще нѣсколькихъ тактовъ, какъ напр. во второй части столь известной Wenzelpolka. См. листъ XVI § 203 а.

Черезъ эти три такта танцующіе тоже сбиваются съ такта.

Если композиторъ считаетъ нужнымъ для перехода изъ одного тона въ другой ввести въ мелодію нѣсколько аккордовъ, то онъ долженъ ихъ помѣстить въ 8-мъ или 16-мъ тактовомъ колѣнѣ.

§ 204. Очень часто танцующіе сбиваются съ такта композиціями вродѣ слѣдующей: см. листъ атл. XVI § 204.

Для *arsis'a* въ $\frac{2}{4}$ такта слѣдовало-бы употреблять только $\frac{1}{8}$ или $\frac{2}{16}$ ноты, а въ $\frac{6}{8}$ тактѣ не больше $\frac{2}{8}$, потому что, если начинаютъ полутактомъ, то непременно половина танцоровъ понимаетъ мелодію такъ: см. листъ атласа XVI, § 204 b.

Подобный же примѣръ въ $\frac{2}{4}$ такта мы находимъ въ столь известной кадрили изъ «La fille de Madame Angot», см. атл. XVI, § 204 с.

Большинствомъ танцующихъ понимается какъ будто она была написана такъ: см. атл. XVI, § 204 d.

Такихъ примѣровъ мы могли бы привести сотни.

§ 205. Если пианистъ обладаетъ яснымъ пониманіемъ того, что такое кадансъ и акцентъ, то онъ сдѣлаетъ танцующимъ свою игру понятной, рѣзко акцентируя первую долю такта. Но композитору музыки для танцевъ не слѣдовало-бы разсчитывать на способности исполнителя его произведенія, а такъ аранжировать свое произведеніе, чтобы оно само не допускало возможности недоразумѣній.

§ 206. Вѣдь нельзя же требовать отъ всѣхъ любителей танцевъ музыкальнаго образованія; а такъ какъ музыка для танцевъ имѣетъ въ виду большинство, то она должна быть написана понятно.

Кто желаетъ писать музыку для танцевъ, тотъ долженъ или быть настолько танцоромъ, чтобы имѣть правильное понятіе о фигурахъ, періодическихъ сочетаніяхъ движеній, употребляющихся въ танцахъ, объ ихъ ритмѣ и акцентуированіи и соотвѣтственно этому строить свою композицію, или же обратиться за совѣтомъ къ порядочно знающему свое дѣло учителю танцевъ. Самое совершенное музыкальное произведеніе не годится для танца, если оно не способствуетъ движеніямъ танцора, а на оборотъ сбиваетъ его. Число фальшиво скомпопированныхъ пьесъ для танцевъ гораздо многочисленнѣе, чѣмъ это обыкновенно думаютъ.

§ 207. Здѣсь мѣсто упомянуть еще объ одномъ все чаще встрѣчающемся недостаткѣ въ исполненіи музыкальныхъ пьесъ для танца.

Въ программахъ почти всѣхъ концертовъ въ публичныхъ садахъ и залахъ, теперь обыкновенно помѣщаютъ нѣсколько пумеровъ бальной музыки. Исполнители этихъ пьесъ, чтобы придать больше выраженія своей игрѣ, часто мѣняютъ темпъ. Нѣсколько тактовъ они играютъ гораздо медленнѣе, чѣмъ требуется танцомъ, а затѣмъ нѣсколько тактовъ слишкомъ скоро.—Мы не оспариваемъ того, что такіа модуляціи должны произвести на слушателей пріятное впечатлѣніе, но когда играешь для танцующей публики, то не слѣдовало-бы забывать, что равномерное темпо составляетъ первое условіе хорошей игры и что всякое измѣненіе темпа непріятно поражаетъ танцоровъ.

Если какой нибудь танецъ сыграть нѣсколько разъ съ измѣненіями темпа, то ухо вскорѣ такъ привыкаетъ къ этимъ модуляціямъ, что эти измѣненія темпа уже не замѣчаются самими играющими, и когда, затѣмъ, распорядитель танцами обращается къ музыкантамъ съ просьбой играть болѣе равномерно, то они серьезно обижаются этимъ.

§ 208. Врядъ-ли кто имѣетъ больше случаевъ, дѣлать наблюденія надъ явленіями такта въ музыкѣ и танцахъ, какъ именно преподаватель танцевъ. Внимательное танцованіе подъ тактъ развиваетъ и совершенствуетъ чувствительность къ такту, тогда какъ небрежное шатаніе или же издѣвающаяся надъ всякимъ тактомъ бѣготня, къ сожалѣнію, вотъ ужъ сколько вошедшая въ моду, на оборотъ, притупляетъ его. Не вѣрится тому, а между тѣмъ это фактъ, что теперь встрѣчаются гораздо чаще люди, лишенные способности чувствовать тактъ, чѣмъ то бывало прежде, когда еще было въ модѣ тан-

цовать подь тактъ, какъ слѣдуетъ. Пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ, на сто танцоровъ едва-ли приходился одинъ, который былъ-бы совершенно лишень чувства такта, а въ настоящее время находится болѣе 10-ти.

ОТДѢЛЪ VI.

LES BATTEMENTS и т. д.

Упражненія на подниманіе и опусканіе.

§ 209. Въ слѣдующихъ здѣсь упражненіяхъ на подниманіе и опусканіе нужно обратить особенное вниманіе на то, чтобы положеніе тѣла при этихъ упражненіяхъ оставалось совершенно правильнымъ, колѣни должны быть выпрямленными и подошва должна какъ можно дольше по всей своей длинѣ касаться пола, чтобы ступневое сочлененіе работало надлежащимъ образомъ и вся позиція была точно исполнена.

Въ высшей степени важно, чтобы всѣ упражненія были исполнены добросовѣстно и съ величайшей точностью, потому что только при этомъ условіи можно приобрѣсти благородную осанку, легкую поступь и научиться хорошо танцовать.


Дурныя привычки.

§ 210. Лучше исполнить добросовѣстно со вниманіемъ десять движеній, чѣмъ небрежно сто, потому что мускулы привыкають къ движеніямъ гораздо скорѣе, чѣмъ обыкновенно полагають. Если упражненія исполняются всегда со вниманіемъ, то учащійся вскорѣ вознаграждается за свои усилія умѣніемъ хорошо, безъ напряженій и легко и плавно танцовать, но если позволить себѣ небрежничать при первыхъ же упражненіяхъ, то послѣ исправленіе ошибокъ стоитъ большаго труда, чѣмъ сколько потребовалось-бы съ начала на правильное изученіе.


§ 211. Выбранныя для упражненій музыкальныя отрывки заимствованы, по большей части, изъ пеньовыхъ пьесъ и очень

легки; но, конечно, каждый преподаватель может их замѣнить другими, по своему вкусу, лишь-бы былъ сохраненъ вѣрный ритмъ. Для всякаго музыкальнаго произведенія паству пасть, наконецъ, такая пора, когда оно является устарѣлымъ; но необходимость согласованія между музыкой и танцами остается всегда.

20-ое упражненіе. Простыя маленькія ударенія — *petits battements simples*.

М. М. 72 = 

Смотри стр. 5 музыкальных примѣровъ.

§ 212. Помѣщенные надъ линіей музыкальнаго ритма знаки показываютъ какимъ образомъ нужно считать, пока эти упражненія еще не дѣлаются подъ музыку. Знакъ  обозначаетъ легкое, а знакъ - сильное удареніе на слогъ.

Для учащихся, незнакомыхъ съ музыкой или необладающихъ твердо установившимся чувствомъ такта, счетъ при совершеніи движеній чрезвычайно важенъ.

§ 213. Упражненіе *a* называется; Маленькія простыя ударенія правой ногой изъ первой позиціи во вторую — *petits battements simples du pied droit de la première position à la seconde*.

Порядокъ расположенія наименованій.

§ 214. Наименованія движеній даются нами нарочно на русскомъ и французскомъ языкахъ съ соблюденіемъ извѣстной послѣдовательности, въ расположеніи отдѣльных ихъ частей для того, чтобы учащійся могъ привыкнуть къ такому порядку. Определенное, постоянно одинаковое, расположеніе наименованій очень помогаетъ памяти.

Battements называется въ этомъ случаѣ маленькимъ, потому что не переходитъ за предѣлы длины ступни, и простымъ— потому, что нога исполняющая ихъ, возвращается вновь въ первоначальную позицію.

При повтореніи мелодіи, упражненіе дѣлается лѣвой ногой и только послѣ этого переходятъ къ упражненію *b*.

Въ такомъ же порядкѣ дѣлаются и всѣ слѣдующія ниже упражненія.

§ 215. Упражненіе *b* носитъ названіе: маленькія, простыя ударенія правой ногой изъ 3-ей передней позиціи (сверху) во вторую — *petits battements simples du pied droit de la troisième position dessus, à la seconde*.

§ 216. Хотя 3-я позиція — скрещенная, une position croisée, самое упражненіе все-таки не называется battement croisé, для избѣжанія недоразумѣній.

Обозначенія «простыя» достаточно для того, чтобы дать понять что нога должна вернуться въ свою первоначальную позицію. Названія упражненій отъ *b* до *l* уже легко составить по даннымъ примѣрамъ. Для расположенія движеній въ ихъ естественной послѣдовательности намъ, собственно говоря, слѣдовало-бы заставить исполнить эти упражненія теперь-же и въ промежуточныхъ позиціяхъ, но такъ какъ большинство изъ нихъ не допускаютъ черченія движенія, равнаго длинѣ ступни, т. е. полного движенія ступневого сочлененія, то они ненужны и бесполезны.

Перемѣнные скрещенныя ударянія. — Petits battements croisés changés.

§ 217. Если нога попеременно приводится въ скрещенную позицію впередъ и назадъ, то образуются перемѣнные скрещенныя ударянія, — battements croisés changés.

21-ое упражненіе. Маленькія перемѣнные скрещенныя ударянія — petits battements croisés changés.

М. М. 72 =  стр. 6.

§ 218. Эти упражненія принадлежатъ къ наиболѣе употребительнымъ, особенно *a* и *b*. Они чрезвычайно способствуютъ развитію ступневого сочлененія и потому слѣдуетъ продѣлывать ихъ какъ можно чаще. Но, чтобы они не наскучили учащимся, надо ихъ постоянно разнообразить. Дозволеніе способнымъ ученикамъ самимъ разнообразить эти упражненія значительно увеличиваетъ для нихъ интересъ урока.

Маленькія перемѣнно-стороннія ударянія. — Petit battements alternatifs.

§ 219. Если мѣнять ударяющую ногу поочередно, такъ чтобы одно удареніе дѣлалось одной, а слѣдующее за нимъ — другой ногой, то образуются перемѣнно-стороннія ударянія — des battements alternatifs, называемыя въ 1-ой позиціи — простыми, а въ скрещенныхъ — скрещенными.

§ 220. Если при этомъ позиція мѣняется изъ передней въ заднюю или обратно, то образуются перемѣнные перемѣнно-

стороннія скрещенныя ударянія, *battements alternatifs croisés-changés*.

Если такіа *battements* начать съ ноги, помѣщенной сзади, то танцоръ подвигается впередъ, и обратно, если начать съ ноги, помѣщенной спереди, то танцоръ подвигается взадъ.

22-ое упражненіе. Маленькіа перемѣнно-стороннія простыя ударянія, — *petit battements simples alternatifs*.

М. М. 72 = ♩ стр. 6.

23-ье упражненіе. Маленькіа перемѣнно-стороннія скрещенныя ударянія, — *petits battements alternatifs croisés*.

М. М. 72 = ♩ стр. 6.

§ 221. Последнія упражненія отличаются отъ предъидущаго, помимо позиціи еще главнымъ образомъ ритмомъ, такъ что, напр., въ то время, какъ въ 22-мъ упражненіи ритмъ указываетъ на непрерывность движенія до конца мелодіи, въ 23-емъ упражненіи въ 4-омъ тактѣ дѣлается пауза, послѣ которой мѣняють направленіе движенія.

При повтореніи мелодіи начинаютъ упражненіе другой ногой.

§ 222. Значекъ дегажированія, помѣщенный подъ линіей пола, показываетъ моментъ въ который должно происходить перенесеніе тяжести тѣла съ одной ноги на другую. — Ступеневой знакъ, помѣщенный тоже подъ линіей пола, показываетъ какой ногой должно быть произведено движеніе. Смыслъ и значеніе словъ, мелодія, цезура, періодъ и т. п. были объяснены на музыкальномъ квадратѣ въ § 197. Чтобы облегчить изобрѣтеніе дальнѣйшихъ видоизмѣненій въ такомъ родѣ, здѣсь приводится теперь нѣсколько примѣровъ видоизмѣненія только что приведенныхъ упражненій.

24-ое упражненіе. Три перемѣнно-стороннихъ ударянія со слѣдующей за ними паузой, повторяемыя затѣмъ другою ногою, что даетъ въ совокупности 4 такта на движеніе впередъ. Затѣмъ въ теченіе 4-хъ тактовъ это движеніе повторяютъ взадъ. — *Trois petits battements alternatifs dessus, intervalle et répétition commencée par l'autre pied, 4 mesures; répétition de ces battements mais dessous, 4 mesures.*

М. М. 72 = ♩ стр. 7 нотныхъ примѣровъ.

25-ое упражненіе. М. М. 72 = ♩ стр. 7. Три перемѣнно-стороннихъ ударянія въ теченіи цезуры; первая фраза впередъ, вторая — взадъ, второе полукольно исполняется такимъ же образомъ, какъ и первое.

26-ое упражненіе. Восьми-тактовое сочетаніе—variations avec des intervalles.

М. М. 100 = ♪ стр. 7.

Два переменнo-стороннихъ ударній впередъ, пауза и повтореніе всего сочетанія въ теченіе 4-хъ тактовъ. Тѣ же движенія взадъ въ продолженіи 4-хъ тактовъ; затѣмъ — повтореніе всѣхъ 8-ми тактовъ.

27-ое упражненіе. Два ударенія въ цѣлыхъ тактахъ и три — въ ломанныхъ тактахъ; первое полукольно — подвигаясь впередъ, второе — взадъ.

М. М. 100 = ♪ стр. 7.

Большія ударенія. — *grands battements.*

§ 223. Эти движенія начинаются черченіемъ по полу и затѣмъ дѣлаются до такой высоты, какая требуется обстоятельствами. Ихъ можно видоизмѣнять какъ маленькія *battements*, и даже исполнять ихъ подъ тѣ же музыкальныя фразы, если только играть немного медленнѣе. Чтобы немного поразнообразить условія упражненія, мы взяли для большихъ *battements* другіе музыкальныя примѣры.

§ 224. Такъ какъ при этихъ движеніяхъ равновѣсіе тѣла поддерживается на одной ногѣ, причеиъ не такъ легко выворачивать носки, какъ когда нога касается пола, то движенія эти ужъ гораздо труднѣе маленькихъ *battements* и трудность исполненія ихъ возрастаетъ съ медленностью движенія. Обыкновенно начинаютъ темпомъ по М. М. 72 = ♪ и постепенно замедляютъ его до 40.

Примѣчаніе. Эти упражненія дѣлаются обыкновенно придерживаясь чего-либо, чтобы сохранить равновѣсіе, но не слѣдуетъ забывать что такіа движенія безъ поддержки, тоже чрезвычайно важны.

28-ое упражненіе. Большія простыя ударенія. — *Grands battements simples.*

М. М. 72—40 = ♩ стр. 8.

§ 225. Упражненіе *a* называется: большія, простыя ударенія правой ногой изъ 1-ой подошвенной позиціи во 2-ую высокую позицію, при вертикальномъ положеніи ступни.

На этомъ примѣрѣ можно наглядно убѣдиться въ томъ, какъ много словъ необходимо для того, чтобы выразить рѣчью то, что на небольшомъ пространствѣ можетъ быть совершенно ясно выражено немногими хореографическими знаками.

§ 226. Значекъ *a* (атл. IX § 226) обозначаетъ, что движеніе сначала чертится ногой по полу, пока носокъ можетъ касаться пола, а потомъ ногу слѣдуетъ поднять, въ данномъ случаѣ до горизонтальнаго положенія. (Рис. 78).

Значекъ *b* (листъ IX § 226) означаетъ что нога должна быть опущена до полу, а затѣмъ черта ея по полу пужно привести ее обратно въ 1-ую позицію.

§ 227. Упражненіе 28 *b*. называется: большія простыя ударенія правой ногой изъ 3-ей передней позиціи во 2-ую высокую позицію.

Выраженіе простое означаетъ, что нога должна быть возвращена обратно въ первоначальную позицію.

Въ упражненіи с правая нога помѣщается въ 3-ей задней позиціи.

Само собой разумѣется, что всѣ эти упражненія должны быть исполнены и лѣвой ногой.

29-ое упражненіе. Всѣ только что приведенныя ударенія полувисокія.

М. М. 72—40 = ♩ стр. 9.

Примѣчаніе. Хореографическіе знаки, указывающіе степени поднятія для ногъ объяснены въ §§ 61—74 и изображены на рисункахъ 70—72. Въ 29-омъ упражненіи нѣкоторые изъ нихъ примѣнены на практикѣ.

30-ое упражненіе. Большія простыя ударенія, исполняемыя стоя на пальцахъ — *grands battements simples en position élevée sur la demi-pointe*.

М. М. 60—80 = ♩ стр. 9.

31-ое упражненіе. Большія простыя ударенія, исполняемыя стоя на носкѣ — *grands battements simples sur la pointe*.

М. М. 75—100 = ♩ стр. 9.

32-ое упражненіе. Большія перемѣнные скрещенныя ударенія — *grands battements croisés changés*.

М. М. 50—100 = ♩ стр. 9.

§ 228. Тамъ гдѣ знаки, служащіе для изображенія движеній отсутствуютъ, они выпущены съ намѣреніемъ, потому что послѣ полного наименованія движенія, сдѣлались излишними.

33-ье упражненіе. Большія перемѣнно-стороннія ударенія — *grands battements alternatifs*.

М. М. 60—100 = ♩ стр. 10.

§ 229. Въ началѣ и въ среднѣ 33-го упражненія помѣщенъ еще не употребленный нами до сихъ поръ знакъ, ключъ указывающій направление, по которому подвигается танцоръ, исполняя движеніе. Подробное объясненіе ключей слѣдуетъ въ § 353.

§ 230. Упражненіе 33-е *a* носить названіе: *grands battements alternatifs* — большія перемѣнно-стороннія ударенія. Правую ногу поднимаютъ изъ 1-ой подошвенной позиціи во 2-ую высокую воздушную позицію и затѣмъ опять опускаютъ въ 1-ую позицію. Такъ какъ это движеніе должно быть исполнено и другой ногой, то слѣдуетъ дегажировать на правую ногу, что называется *dégagement* и обозначается особеннымъ, уже извѣстнымъ читателю значкомъ. Послѣ этого слѣдуютъ тѣ-же *battements* лѣвой ногой.

§ 231. На оба эти *battements* въ совокупности употребляется цѣлый тактъ, состоящій изъ четырехъ четвертныхъ нотъ; при этомъ надо обратить вниманіе на то, что первое движеніе должно совпадать съ *arsis'*омъ, т. е. быть за тактомъ или-же послѣдней нотой предыдущаго такта. Второе движеніе совпадаетъ съ *thesis'*омъ, т. е. съ первой четвертью такта; третье—со второй четвертью, а четвертое—съ третьей четвертью. Съ послѣдней четвертью такта начинается повтореніе всего сочетанія. Вотъ причина, по которой послѣдній тактъ мелодіи обладаетъ только тремя $\frac{1}{4}$ нотами — именно для того, чтобы заключительный кадансъ былъ ясно выраженъ.

§ 232. Во второмъ тактѣ знакъ дегажированія выпущенъ, а въ третьемъ и четвертомъ тактахъ опущены даже значки, указывающіе подниманіе и опусканіе; въ пятomъ же тактѣ они опять приведены, потому что этотъ тактъ помѣщенъ уже на новой линіи. Въ 6-омъ и 7-омъ тактахъ употреблены еще большія сокращенія, подобно употребляемымъ въ музыкѣ, означающіе повтореніе предыдущаго такта. Эти сокращенія представляютъ собой удобство и для хореографа и для читателя.

33-е упражненіе *b*. Большія перемѣнно-стороннія ударенія впередъ и взадъ — *grands battements alternatifs en avant et en arrière*.

§ 233. Правую ногу поднимаютъ изъ 1-ой позиціи впередъ въ 4-ую высокую воздушную позицію и затѣмъ снова возвращаютъ въ 1-ую позицію, послѣ чего слѣдуетъ дегажированіе на другую ногу, для того, чтобы лѣвая нога могла быть поднята взадъ въ 4-ую позицію и потомъ опять возвращена въ 1-ую.

33-е упражненіе с. Большія перемѣнно-стороннія скрещенія ударянія — *grands battements alternatifs croisés*.

§ 234. Въ началѣ линіи помѣщенъ ключъ, указывающій на движеніе впередъ. Лѣвую ногу изъ 3-ей задней позиціи поднимаютъ во 2-ую высокую позицію и затѣмъ опускаютъ въ 3-ью переднюю позицію, послѣ чего тѣ-же движенія производятся правой ногой.

Это упражненіе дѣлается 4 раза подрядъ, вслѣдствіе чего упражняющійся выходитъ немного впередъ. За третьей четвертью четвертаго такта помѣщенъ ключъ, указывающій на движеніе назадъ. Съ этого мѣста начинаютъ тѣ-же движенія правой ногой въ обратномъ направленіи, вслѣдствіе чего упражняющійся опять возвращается на свое старое мѣсто.

Приведенныя нами большія перемѣнно-стороннія ударянія составляютъ наиболѣе употребительныя *battements*.

33-е упражненіе d. Это упражненіе отличается отъ предыдущихъ лишь тѣмъ, что вмѣсто 3-ей позиціи берется 5-ая.

33-е упражненіе e. Большія разностороннія ударянія вбокъ и впередъ, — *grands battements alternatifs avec changement de direction, de coté et en avant*.

§ 235. Лѣвую ногу изъ 3-ей задней позиціи поднимаютъ во 2-ую и опускаютъ въ 3-ью переднюю; затѣмъ ту-же ногу поднимаютъ спереди въ 4-ую позицію и опускаютъ опять въ 3-ью переднюю, послѣ чего дегажируютъ на лѣвую ногу. Затѣмъ тѣ-же движенія исполняются правой ногой. Знакъ сокращенія, помѣщенный въ двухъ тактахъ подрядъ, обозначаетъ повтореніе двухъ предыдущихъ тактовъ. Такты—5, 6 и 7-ой равны тактамъ 1, 2 и 3-му, а въ 8-омъ тактѣ заключительная нога помѣщена въ третьей четверти.

Примѣчаніе. Упражненія эти должны быть также исполнены вбокъ, назадъ и наискось, до различной высоты и при разныхъ ритмахъ.

§ 236. Несмотря на всѣ наши старанія быть сколько возможно болѣе краткими въ объясненіи приведенныхъ упражненій и употребленныхъ скрещеній, эти объясненія все-же заняли болѣе мѣста, чѣмъ хореографическое изображеніе этихъ движеній въ совокупности съ музыкальнымъ текстомъ. Повичку чтеніе хореографическаго письма въ началѣ, конечно, нелегко дается, и онъ лишь постепенно осваивается съ нимъ, но вѣдь тоже самое происходитъ и при изученіи чтенія на родномъ языкѣ и потнаго письма въ музыкѣ.

§ 237. Теперь слѣдуютъ упражненія, которые по характеру составляющихъ ихъ движеній, относятся къ упражне-

ніямъ на сгибаніе и выпрямленіе ногъ, по вслѣдствіе ихъ трудности приведены нами лишь теперь, на что уже было указано въ § 144.

Среднія ударенія — battements moyens — или такъ называемое — battements sur le cou-de-pied.

§ 238. Если поднять правую ногу въ 3-ью низкую воздушную позицію (рис. 52), то эта нога окажется согнутой, причемъ колѣно должно быть хорошенъко вывернуто наружу. Поддерживая равновѣсіе на подпирющей ногѣ, слѣдуетъ теперь другую ногу выпрямить и получится 2-ая воздушная позиція. Если теперь опять согнуть ногу, то она снова придетъ въ свое первое положеніе, и вотъ повтореніе этого движенія и составляетъ то упражненіе, которое имѣетъ задачей развитіе колѣннаго сочлененія и носить обыкновенно названіе *battement sur le cou-de-pied*.

§ 239. Упражненіе это слѣдуетъ называть средними удареніями, *battements moyens*, потому что двигающаяся нога можетъ дать чувствительный ударъ подпирющей ногѣ, и потому что движеніе ноги хотя и переходитъ за предѣлы длины ступни, но все-же не можетъ быть на столько велико, на сколько оно бываетъ въ большихъ удареніяхъ.

§ 240. *Le cou-de-pied*, по итальянски *il collo del piede*, значить по русски — шея ноги. Но человѣческая нога, собственно говоря, не имѣетъ шееподобнаго мѣста между голенью и ступнею, какъ напр. нога лошади (часть ноги отъ казанки до пяты). Названіе-же *cou-de-pied* совсѣмъ неосновательно. Названіе *le coude-pied* также неудобное выраженіе, потому что *le coude* означаетъ локоть, а соотвѣтственное сочлененіе ноги, называется колѣно.

§ 241. Чтобы принудить ученика къ возможно болѣе полному вытягиванію носка, слѣдуетъ требовать, чтобы каждое *battement* слегка чертилось по полу; а чтобы развитъ у учащагося чувствительность къ такту, слѣдуетъ его заставить хорошенъко отмѣчать первую ноту такта, т. е. совершать приходящееся на эту ноту черченіе ногой слышиѣе, чѣмъ остальные части этого движенія.

Можно подумать, что наша требовательность въ этомъ отношеніи только затруднитъ изученіе этихъ движеній, но нѣсколько уроковъ, при добросовѣстномъ соблюденіи этого нашего совѣта, легко докажутъ противоположное, а именно: что преподаваніе при такихъ условіяхъ и легче и пріятнѣе.

34-ое упражнение. Среднія простые ударянія — battements moyens simples.

М. М. 100 = ♩ стр. 11.

Движеніе постепенно ускоряютъ, стремясь достигъ возможно большей быстроты.

§ 242. 34-ое упражнение *a*. Среднія простые ударянія правой ногой изъ 1-ой пальцевой позиціи во вторую полуввысокую, съ опущенной ступней и возвращеніемъ ноги въ первоначальную позицію, сопровождая движеніе чувствительнымъ ударомъ свободной ногой о подпиральную.

Безъ такого чувствительнаго удара эти упражненія были бы не battements, а простые упражненія правой ногой на сгибаніе и вытягиваніе. — Это движеніе обозначается тѣми-же хореографическими знаками какъ сгибаніе и выпрямленіе. Если это упражненіе происходитъ въ воздушной позиціи, то соответствующій знакъ помѣщается надъ линіей пола.

34-ое упражненіе *b*. Это упражненіе отличается отъ предъидущаго только вертикальнымъ положеніемъ ступни.

34-ое упражненіе *c*. Среднія простые ударянія правой ногой изъ 3-ей передней пальцевой позиціи во 2-ую полуввысокую и т. д.

34-ое упражненіе *d*. Отличается отъ предъидущаго тоже только положеніемъ ступни.

34-ое упражненіе *e*. Среднія простые ударянія ногой изъ 3-ей задней пальцевой позиціи во 2-ую полуввысокую и обратно — назадъ.

34-ое упражненіе *f*. То-же упражненіе при вертикальномъ положеніи ступни. Очень способные ученики, могущіе выворачивать носки въ прямую линію могутъ исполнить это упражненіе и въ 5-ой позиціи.

35-ое упражненіе. Среднія переменныя ударянія — battements moyens changés.

М. М. 100 = ♩ стр. 11, ускоряя до найвозможно большей быстроты.

§ 243. 35-ое упражненіе *a*. Правую ногу вытягиваютъ изъ 3-ей пальцевой позиціи спереди (сверху — dessus) во 2-ую полуввысокую, а отсюда сгибаютъ въ 3-ью пальцевую позицію взадъ (снизу — dessous), съ чувствительнымъ ударомъ по подпиральной ногѣ, послѣ чего эти движенія повторяютъ въ противоположномъ направленіи.

244. Измѣненіемъ 3-ей позиціи изъ передней въ зад-

ною отличается это упражненіе отъ простыхъ battements. Соотвѣтствующія этому движенію позиціи изображены на рис. 32 и 33. — Подъ именемъ battement sur le cou-de-pied извѣстно преимущественно это упражненіе.

Упражненія 35 *b*, *c* и *d*. Послѣ всѣхъ, сдѣланныхъ нами описаній подобныхъ движеній, не требуютъ объясненій.

§ 245. 36-ое упражненіе. Переменные среднія ударенія при мѣняющемся ритмѣ, — battements moyens changés avec changements de rythme.

М. М. 100 = ♩ стр. 12, до возможно большей быстроты.

Измѣненіе этого упражненія съ исполненіемъ его при обратномъ ритмѣ, можетъ быть произведено по мелодіи, помѣщенной въ тетради нотъ, подъ № 36 *b*.

Назначеніе его — устремить вниманіе ученика на ритмъ и развить его слухъ для пониманія музыкальных фигуръ.

ОТДѢЛЪ VII.

УПРАЖНЕНІЯ НА ПОВЕРТЫВАНІЕ НОГЪ.

§ 246. Значеніе словъ повернуть, tourner, и повернуться *se tourner*, было уже объяснено въ §§ 126 и 127, а соотвѣтствующіе имъ хореографическіе знаки были приведены въ § 130. Въ §§ 156 и 158 уже говорится объ упражненіяхъ на повышеніе съ повертываніемъ ноги, причемъ мы тогда сослались на настоящій отдѣлъ.

§ 247. Самымъ простымъ и подходящимъ знакомъ для обозначенія движеній повертыванія ногъ, является французское *v* (§ 130); а болѣе подробное опредѣленіе движенія выражается съ помощью вспомогательныхъ значковъ, употребляемыхъ, какъ обыкновенно, надъ позиціонными знаками, или же подъ ними.

37-ое упражненіе. М. М. 108 = ♩ стр. 12.

§ 248. Первый знакъ *a* обозначаетъ простую 1-ую позицію; второй знакъ *b* — повертываніе на обѣихъ пяткахъ; *c* — 1-ую параллельную позицію; *d* — повертываніе обѣихъ ногъ на пальцахъ; *e* — 1—2 промежуточную позицію съ по-

вертываніемъ посокъ внутрь; *f* — повертываніе обѣихъ ногъ на пяткахъ; *g* — 1—2 параллельную позицію обѣихъ ногъ; *h* — повертываніе обѣихъ ногъ на пальцахъ и *i* — 1-ую основную позицію. — Первый и послѣдній позиціонные знаки 37-го упражненія не сопровождаемы никакими особенными объяснительными знаками, потому что изображаютъ 1-ую основную позицію съ вывернутыми ногами.

§ 249. Если повертываніе ступни или ноги происходитъ въ воздушной позиціи, то знакъ *v* ставится не на лицію пола, а надъ нею; если же акцентуирующіе значки стоятъ сбоку ступневого знака, то они означаютъ, что ударъ или толчекъ долженъ послѣдовать сбоку.

§ 250. Такъ какъ слѣдующимъ даѣе позиціоннымъ знакомъ и безъ значка *v* выражается достаточно ясно, должна-ли нога быть повернута внутрь или же вывернута, то знакъ *v* можетъ быть и опущенъ.

§ 251. Tortiller или повертывать ногу съ перемѣной направленія означается буквою *w*.

Одновременное повертываніе одной ноги на пяткѣ, а другой — на пальцахъ.

Такъ какъ tortiller не простое движеніе, а сложное, состоящее изъ двухъ повертываній, то болѣе подробное объясненіе этихъ движеній и образующихся изъ нихъ шаговъ, помѣщено въ отдѣлѣ трактующемъ о сложныхъ упражненіяхъ и шагахъ, § 532.

Хореографическимъ знакомъ для изображенія tortiller служить двойное *v* т. е. *w*.

Дегажировать — *dégager*.

§ 252. Объ этомъ движеніи уже говорилось въ § 128, а въ листѣ атласа IX, § 130 *h*. были приведены выражающіе его хореографическіе знаки.

Въ качествѣ подготовительнаго упражненія, дегажированіе дѣлается по преимуществу лишь въ открытыхъ позиціяхъ, въ соединеніи съ повышеніемъ на пальцахъ или же на носкѣ. Чаше всего въ этомъ движеніи упражняются во второй позиціи: но отнюдь не слѣдуетъ пренебрегать исполненіемъ этого упражненія въ 4-ой и 2—4 промежуточной позиціяхъ; на оборотъ, въ этихъ послѣднихъ позиціяхъ слѣдуетъ упражняться въ дегажированіи гораздо чаще, потому что оно труднѣе, чѣмъ напр. во 2-ой позиціи.

§ 253. Эти движенія имѣютъ въ виду упражненіе не только ногъ, но и позвоночнаго столба, такъ какъ безъ нѣ котораго измѣненія положенія послѣдняго движенія это невозможно.

При этомъ упражненіи слѣдуетъ остерегаться, чтобы не потерять равновѣсія. Ихъ можно сопровождать соответствующими движеніями рукъ и головы, очень содѣйствующими развитію граціи. Болѣе подробно говорится объ этомъ въ § 289.

Служащій для ихъ выраженія хореографическій знакъ былъ уже употребленъ во многихъ упражненіяхъ, между прочимъ въ упражненіи 38, стр. 12. Въ большинствѣ случаевъ дегажированіе на столько явствуетъ изъ самаго движенія, что обозначеніе его особеннымъ знакомъ дѣлается излишнимъ; въ другихъ же случаяхъ очень важно знать самый моментъ исполненія дегажированія и въ такомъ случаѣ употребленіе соответствующаго ему хореографическаго знака безусловно необходимо.

38-ое упражненіе. Повышеніе и дегажированіе.—*S'élever et dégager.*

М. М. 200—60 = ♩ стр. 12.

38-ое упражненіе *a.* Вытянутую правую ногу слѣдуетъ поставить на носокъ во 2-ой позиціи, и затѣмъ повыситься на лѣвой ногѣ, какъ можно выше, вслѣдствіе чего обѣ ноги приходятъ въ 1—2 промежуточную носковую позицію, что изображено на рис. 31; затѣмъ слѣдуетъ понизиться на правой ногѣ въ подошвенную позицію, отъ чего лѣвая нога переходитъ во 2-ую позицію. Перенесеніе вѣса тѣла происходитъ здѣсь само собою при повышеніи и пониженіи.

38-ое упражненіе *b.* Правая нога находится въ 4-ой передней носковой позиціи. Повышеніе и дегажированіе начинаютъ лѣвой ногой и кончаютъ на правой, чѣмъ лѣвая нога приводится въ 4-ую заднюю позицію. Въ моментъ, когда обѣ ноги—на носкахъ, онѣ находятся въ 4—1 промежуточной позиціи, а потому центръ тяжести въ это время по серединѣ между обѣими ногами, т. е. на разстояніи полуступни отъ каждой.

38-ое упражненіе *c.* Повышеніе на правой ногѣ въ 2—4 промежуточной передней позиціи, съ дегажированіемъ на лѣвую ногу, ставимую въ 2—4 промежуточную заднюю позицію.

Описываемые ногой круги — *ronds de jambe.*

Сродными съ маленькими *battements* приходятся круги, описываемые ногой. Они отличаются отъ первыхъ лишь тѣмъ,

что переходъ въ другую позицію совершается по кривой линіи, по преимуществу круговой.

§ 254. Круги эти, какъ показываетъ самое ихъ названіе, описываются ногой, т. е., собственно говоря, поскокомъ, причемъ вся нога образуетъ плечо циркуля.

§ 255. Эти, описываемые ногой, круги подраздѣляются на: а) полные, двойные, тройные или, вообще, повторенные, а также на половинные, четвертные и одну восьмую долю круга;

б) маленькіе и большіе;

с) передніе, задніе и боковые;

д) описываемые внутрь и описываемые наружу;

е) описываемые выпрямленной или же согнутой ногой;

ф) чертимые или же воздушные.

§ 256. Если діаметръ круга, т. е. наибольшая ширина его не превышаетъ длины ступни, то кругъ называется маленькимъ; въ противномъ случаѣ — большимъ.

§ 257. Чтобы быть переднимъ, кругъ не долженъ заходить назадъ за линію 2-ой позиціи, а чтобы заднимъ — не выходить впередъ за эту линію; боковые круги прорѣзываются ею посерединѣ. Стр. 13, рис. а.

§ 258. Кругъ называется описаннымъ наружу, если исполняется правой ногой по движенію часовой стрѣлки, а лѣвой противъ движенія часовой стрѣлки.

Кругъ называется описаннымъ внутрь, если исполняется правой ногой противъ движенія часовой стрѣлки, а лѣвой — по движенію ея.

Обыкновенно боковые круги начинаютъ изъ 2-ой позиціи, причемъ движеніе начинаютъ взадъ, что даетъ кругъ, описываемый наружу. Если начать движеніе впередъ, то получится кругъ описанный внутрь. См. рис. б и с.

Если боковой кругъ начинаютъ описывать изъ 1-ой позиціи, то начиная движеніе впередъ, сдѣлаютъ кругъ, описанный наружу, а обратнымъ движеніемъ — кругъ, описанный внутрь.

Кругъ, начатый изъ замкнутой передней позиціи движеніемъ впередъ, будетъ описаннымъ наружу, а начатый движеніемъ вбокъ — описаннымъ внутрь.

Круги, начатые изъ замкнутой задней позиціи движеніемъ взадъ будутъ описанными внутрь, а начатые движеніемъ вбокъ — описанными наружу. Если начинаютъ кругъ изъ 4-ой передней позиціи и описываютъ его сперва черезъ 1-ую, а потомъ черезъ 2-ую позицію, то получится кругъ, описанный внутрь;

если же описываютъ сперва черезъ 2-ую, а потомъ черезъ 1-ую позицію, то образуется кругъ описанный наружу.

Круги, начатые изъ 4-ой задней позиціи и описываемые сперва черезъ 2-ую, а потомъ черезъ 1-ую позицію, будутъ— описанные внутрь, а приводимые сначала черезъ 1-ую, а потомъ черезъ 2-ую — описанные наружу.

Круги, начатые изъ открытыхъ промежуточныхъ позицій движениемъ взадъ, будутъ — описанные наружу, а начатые движениемъ впередъ — описанные внутрь. Изъ сказаннаго вытекаетъ, что всѣ круги, описанные такъ, какъ показано на рис. *b.* будутъ кругами, описанными наружу, а подобно представленнымъ на рис. *c.* — описанными внутрь.

§ 259. Кругъ можетъ быть описанъ согнутой или же выпрямленной ногой.

§ 260. Если кругъ чертится поскокомъ по полу, то онъ называется черченнымъ кругомъ, если же нога не касается пола — воздушнымъ.

Круги послѣдняго рода могутъ быть описаны на произвольной высотѣ.

§ 261. Для круговъ, описываемыхъ ногою, существуютъ слѣдующіе знаки (листъ IX):

a. маленький кругъ; *b.* —средній; *c.* —передній — *dessus*, что обозначается маленькой чертой подъ подпирающей ногой; *d.* — задній — *dessous*, — что означаетъ точкой надъ подпирающей ногой;

e. черченный наружу правой, *f.* лѣвой ногой;

g. » внутрь » *h.* » »

i. полувысокій наружу » *k.* » »

l. » внутрь » *m.* » »

n. высокій наружу » *o.* » »

p. » внутрь » *q.* » »

Знаку круга должно предшествовать изображеніе позиціи, съ которой его начинаютъ.

§ 262. Два или же большее число круговъ обозначаются, ставимой подъ знакомъ круга, соответствующей цифрой при французскомъ *t* (*tour*); полукруги и четверти круга — или идеографическимъ знакомъ или же соответствующей дробью. Листъ IX, § 262.

39-ое упражненіе. Боковые круги, чертимые выпрямленной ногой, — *ronds de jambe glissés latéralement.*

М. М. 50—100 = ♩ стр. 13.

Примѣчаніе. При повтореніи мелодіи упражненіе дѣлается лѣвой ногой.

40-ое упражнение. Воздушные боковые круги, описываемые выпрямленной ногой, — ronds de jambe portés latéralement.

М. М. 50 = ♩ и скорѣе, стр. 13.

Это упражнение отличается отъ предыдущаго лишь тѣмъ, что круги не чертятся поскокомъ ноги по полу, а описываются на воздухѣ.

41-ое упражнение. Передніе круги наружу и внутрь, чертимые выпрямленной ногой — ronds de jambe glissés, dessus en dedans et en dehors.

М. М. 120 = ♩ и скорѣе.

41-ое В упражнение. Маленькіе передніе круги, описываемые выпрямленной ногой.

Примѣчаніе. Музыкальный примѣръ для этого упражненія помѣщенъ въ нотной тетради, безъ соответствующихъ хореографическихъ знаковъ, подъ № 41 В.

42-ое упражнение. Маленькіе задніе круги наружу и внутрь, чертимые выпрямленной ногой, — petits ronds de jambe glissés dessous en dehors et en dedans

М. М. 120 = ♩ стр. 14.

43-ое упражнение. Три воздушныхъ боковыхъ круга и дегажированіе — trois ronds de jambe portés et un degagement. Стр. 15.

Упражненіе *а*. На линіи *а* обозначены хореографическими знаками всѣ движенія, и на линіи *б* помѣщены лишь безусловно необходимые знаки.

§ 263. Тамъ, гдѣ для яснаго пониманія движенія не требуется обстоятельнаго обозначенія его отдѣльными знаками, т. е. тамъ, гдѣ безъ ущерба для ясности движенія оно можетъ быть выражено немногими общими знаками, лучше ограничиться этими немногими безусловно необходимыми знаками.

44-ое упражнение. Передній, боковой и задній круги и дегажированіе — ronds de jambe dessus, de coté, dessous et un degagement.

М. М. 100 = ♩ стр. 15.

45-ое упражненіе. Предыдущее упражненіе въ измѣненномъ порядкѣ, — начиная заднимъ кругомъ и кончая переднимъ.

46-ое упражнение. Большіе чертимые круги съ повышеніемъ и сгибаніемъ. Стр. 15.

46-ое упражненіе, а. Во время повышенія и пониженія на подпирающей ногѣ и затѣмъ сгибанія и выпрямленія ея, правая нога описываетъ большой передній кругъ наружу.

46-ое упражненіе, *b*. Во время повышенія и пониженія, сгибанія и выпрямленія подпиральной ноги, свободной ногой описываютъ большой задній кругъ внутрь.

46-ое упражненіе, *c*. Тоже упражненіе съ боковыми кругами.

Разныя особенности движеній.

§ 264. Приведенныя нами движенія могутъ отъйтись еще слѣдующимъ образомъ: ступаніе, топаніе, касаніе и удареніе.

§ 265. Подъ ступаніемъ мы будемъ понимать слышное опусканіе ноги на полъ — что французы называютъ *tapé*. На французскомъ языкѣ подъ глаголомъ *tapé* понимаютъ еще похлопываніе рукою.

Топать, *frapper du pied*, значитъ сильно и слышно ступать и стучать ногой объ полъ. Ступаніе происходитъ при выпрямленной ногѣ, для топанія же нога должна быть предварительно согнута въ колѣнѣ, чтобы ее можно было съ достаточной силой опустить на полъ.

Въ музыкѣ очень сильное удареніе обозначается знакомъ \wedge .

То-же значеніе имѣетъ этотъ знакъ и въ хореографическомъ письмѣ. Для различенія *tapé* отъ *frappé* вышеприведенный знакъ изображается въ первомъ случаѣ волосной, а во второмъ — толстой чертой. Листъ IX, § 265.

§ 266. Коснуться — *frôler*, потирать — *frotter*.

Словомъ *frôler* обозначается въ танцахъ легкое касаніе одной ноги другою; *frotter* же обозначаетъ нѣсколько разъ повторенное треніе одной ноги о другую. Выражающій это касаніе хореографическій знакъ, помѣщенъ на листѣ IX, § 266. Чтобы показать какой частью ноги производится касаніе, напр., пяткой-ли, или чѣмъ другимъ, — соотвѣтствующій знакъ, ставится подъ знакомъ касанія.

§ 267. Ударить, *battre*, значитъ шагающей ногой чувствительно коснуться подпиральной ноги (§ 160), что возможно только чрезъ открытую позицію. Ударить подпиральную ногу можно различнымъ образомъ: икрами, всей ногой, ступней, краемъ ступни, пяткой и т. д.

Если ударить одинъ разъ, то ударъ будетъ простой, два раза — двойной, три раза — тройной и т. д. Служащіе для изображенія такихъ ударовъ знаки помѣщены на листѣ IX, § 267, отъ *a* до *f*.

- a. простой ударъ спереди — battu simple dessus.
b. „ „ сзади „ „ dessous.
c. двойной ударъ сзади и спереди — battu double dessous-dessus.
d. двойной ударъ спереди и сзади — battu double dessus-dessous.
e. тройной ударъ — спереди, сзади и опять спереди — battu triple dessus-dessous-dessus.
f. тройной ударъ — сзади, спереди и опять сзади — battu triple dessous-dessus-dessous.

Если изъ этихъ знаковъ не явствуетъ, какой ногой долженъ быть сдѣланъ ударъ, то надо присоединить соответствующій ступневой знакъ.

ОТДѢЛЪ VIII.

ВВЕДЕНІЕ.

Положенія и движенія верхней части тѣла. — Positions et mouvements du corps et des bras.

Для этого чрезвычайно важнаго отдѣла танцевальнаго искусства существуютъ нѣсколько системъ, изъ которыхъ особенно извѣстна система, такъ называемой, французской школы.

Упражненія, исполняемыя по этой системѣ, дѣйствительно способствуютъ развитію граціи въ учащихся, особенно если учитель сумѣетъ хорошо показывать ихъ. Но для письменнаго преподаванія и изображенія, оказалось необходимымъ сдѣлать въ этой системѣ нѣкоторыя измѣненія и добавленія, а именно: въ расположеніи и наименованіи позицій и движеній, чтобы дать возможность писать и танцы, вышедшіе не изъ французской школы.

Эти измѣненія не уничтожаютъ системы, а лишь дополняютъ ее. Вводи ихъ, мы лишь исполняемъ искреннее желаніе знаменитѣйшихъ хореографовъ прошлыхъ временъ, желавшихъ дальнѣйшаго развитія и совершенствованія своихъ системъ.

Всѣ позиціи, вышеназванной системы, могутъ быть очень удобно расположены геометрически въ круговомъ порядкѣ.

Наши предшественники счумѣли многого достигъ съ тѣмъ скромнымъ матеріаломъ, который находился въ ихъ распоряженіи; нашъ-же долгъ, предписываетъ намъ, воспользоваться тѣми большими средствами, которыя намъ оставлены и пройти еще далѣе впередъ по пути постояннаго совершенствованія нашего прекраснаго искусства.

Такое почитаніе предшественниковъ, которое не допускаетъ ни малѣйшаго измѣненія оставленныхъ ими намъ правилъ, составляетъ, конечно, ложно понятое почитаніе. Если-бы они сами такъ думали, то мы теперь еще танцовали-бы какъ нѣкогда Адамъ и Ева.

По вышеупомянутой системѣ такое положеніе рукъ, при которомъ онѣ горизонтально вытянуты по бокамъ, называется 2-ой позиціей.

Если одна рука поднята кверху, а другая вытянута горизонтально впередъ, то это называется 3-ей позиціей рукъ. Какая рука, собственно говоря, находится въ 3-ей позиціи? Отв. — обѣ. Какъ-же это такъ, когда руки находятся въ разныхъ положеніяхъ? Одна осталась въ горизонтальной боковой, т. е. второй позиціи, тогда какъ другая перешла въ иное положеніе.

Съ 4-ой позиціей дѣло обстоитъ точно также. Въ ней одна рука должна быть вытянута горизонтально вбокъ, а другая горизонтально-же впередъ. Которая-же рука находится въ 4-ой позиціи?

5-ой позиціей по вышеназванной системѣ считается поднятіе обѣихъ рукъ надъ головой, такимъ образомъ, чтобы онѣ обрамляли ее овално.

Если установить, что отвѣсно опущенныя руки находятся въ 1-ой позиціи, а отвѣсно поднятыя кверху — въ 5-ой, то горизонтально вытянутыя по бокамъ руки дадутъ, вмѣстѣ съ двумя первыми положеніями, кругъ, описанный около верхней части туловища, центръ котораго будетъ находиться приблизительно въ мѣстѣ прикрѣпленія ключицъ къ грудной кости. Листъ VI, рис. 135. Тогда между 1-ой и 5-ой позиціями — въ горизонтальной плоскости, на высотѣ центра круга — будетъ помѣщаться 3-ья позиція.

Такимъ-же образомъ между 3-ей и 5-ой позиціями — будетъ помѣщаться 4-ая, а между 3-ей и 1-ой — 2-я позиція.

Значить, ручная позиція распознается по степени поднятости вытянутой руки.

Чтобы быть въ состояніи точно обозначить, будетъ ли позиція передняя, задняя или же боковая, слѣдуетъ представить себѣ танцора въ центрѣ круга, описаннаго въ горизонтальной плоскости, на высотѣ плечъ (листъ VI, рис. 146). Это даетъ возможность обозначать позицію съ математической точностью.

На этомъ геометрическомъ основаніи и разработана предлагаемая нами система. Разница между этой системой и французской — лишь въ томъ, что руки въ горизонтальномъ положеніи, считаются находящимися не во 2-ой, а въ 3-ей позиціи, и что мѣсто 2-ой позиціи опредѣляется между 1-ой и 3-ей, а 4-ой позиціи — между 3-ей и 5-ой позиціями.

По системѣ, предлагаемой нами, позиціи рукъ и ногъ должны именоваться и обозначаться отдѣльно, чѣмъ достигается возможность вѣрнаго изображенія *всякихъ* положеній въ танцахъ. Танцы составляютъ международное искусство, и потому хореографія, чтобы стоять на высотѣ своей задачи, должна быть въ состояніи изображать танцы *всѣхъ* народовъ.

Положенія рукъ — *positions des bras.*

§ 268. Мы имѣли для ногъ пять позицій или основныхъ постановокъ; столько-же положеній имѣется и для рукъ. Изъ этихъ позицій, въ свою очередь, выводятся промежуточные позиціи и прочія видоизмѣненія (листъ VI, рис. 135).

§ 269. Руки, оставаясь свободно, находятся въ своемъ естественномъ положеніи, — въ томъ положеніи, которое обыкновенно принимается, когда съ кѣмъ нибудь говорятъ и т. д. Оно единогласно признается 1-ой позиціей рукъ.

§ 270. Если стоя вытянуть руки горизонтально по бокамъ, то разстояніе отъ конца среднего пальца одной руки до конца среднего пальца другой, будетъ какъ разъ равняться разстоянію отъ пробора до подошвы, когда человѣкъ стоитъ вытянувшись, т. е. росту человѣка.

Обѣ мысленно проведенныя линіи пересекаются приблизительно въ мѣстѣ прикрѣпленія ключицы къ грудной кости. Приравнявъ эту точку за центръ, описаннаго въ вертикальной плоскости, круга, можно затѣмъ легко раздѣлить этотъ кругъ на 8 равныхъ частей, чтобы найти промежуточные точки. На такомъ дѣленіи круга основана вся система положеній рукъ. Наиболѣе низкая точка круга составляетъ мѣсто 1-ой позиціи; точки пересѣченія окружности горизонтальнымъ діаметромъ, укажутъ мѣсто 3-ей позиціи, самая высокая точка — 5-ой, двѣ

нижнія промежуточные точки — 2-ой, а двѣ верхнія — 4-ой позиціи, см. рис. 135.

Только въ 3-ей позиціи концы пальцевъ касаются окружности, потому что длина рукъ увеличивается въ этомъ случаѣ всей шириной груди, чего не происходитъ въ другихъ позиціяхъ. На рис. 135-омъ указываются всѣ боковыя, а на рис. 136-омъ — всѣ переднія и заднія позиціи.

§ 271. Въ совершенно вытянутомъ положеніи держать руки лишь въ комическихъ танцахъ, при изображеніи неуклюжихъ лицъ съ негибкими членами, движенія которыхъ напоминаютъ движенія куколъ. Мы привели здѣсь эти положенія на первыхъ-же порахъ для того, чтобы дать ясное представленіе о всей системѣ.

§ 272. Для сгибанія рукъ приняты пять степеней, а именно :

- a. рука можетъ быть совсѣмъ вытянута — *tendu*, рис. 137.
- b. полувытянута — *demi-tendu*.
- c. закруглена — *arrondi*.
- d. полусогнута — *demi-courbé*.
- e. совсѣмъ согнута — *courbé-entièrement*.

Въ полувытянутомъ положеніи руки держатся по преимуществу въ серьёзныхъ танцахъ и притомъ лишь стройными, высокаго роста лицами.

Закругленные положенія рукъ могутъ быть употреблены во всѣхъ позиціяхъ и особенно идутъ лицамъ средняго роста и полнымъ особамъ.

При простомъ обозначеніи «позиція» для рукъ, слѣдуетъ всегда понимать закругленное положеніе, а во всѣхъ остальныхъ случаяхъ необходимо давать болѣе точное опредѣленіе положенія выраженіями: вытянутое, полувытянутое, полусогнутое и совсѣмъ согнутое.

Полусогнутое положеніе рукъ встрѣчается въ маленькихъ кругахъ рукъ, — *petits ronds de bras*, — въ подпертыхъ позиціяхъ и во многихъ народныхъ танцахъ.

Совсѣмъ согнутыя положенія рукъ употребляются чрезвычайно рѣдко.

§ 273. Само собой разумѣется, что между этими пятью основными позиціями существуютъ еще простыя, двойныя, половинныя и т. н. промежуточные позиціи, показанныя на рис. 138.

§ 274. Если одна рука заходитъ въ полукругъ другой руки, то получится скрещенная позиція рукъ. Такія позиціи представлены нами на рис. 155 и 161а.

Въ такихъ положеніяхъ руки могутъ быть сплетенными (скрещенными), одна рука подперта другой или же служить для какого нибудь мимическаго объясненія и т. д., о чемъ будетъ рѣчь въ нижеслѣдующихъ отдѣлахъ.

§ 275. Первая позиція рукъ (листъ VI, рис. 140). Стапьте въ 1-ую позицію и опустите свободно руки, не вытягивая ихъ совершенно. Пальцы слѣдуетъ слегка закруглить, какъ то изображено на рис. 4, листа I-го, а ладонь должна быть обращена въ сторону ноги. Въ этомъ положеніи кавалеры держатъ руки, напр. въ кадриляхъ и многихъ другихъ танцахъ. По господствующей, въ настоящее время, модѣ, дамы держатъ руки такимъ-же образомъ. Въ прежнія времена дамы въ этихъ танцахъ держали руки во 2-ой позиціи, очень мило придерживая при этомъ слегка платье, каковая манера танцовать кажется теперь большинству вычурной и смѣшной --- потому именно, что вышла изъ моды.

§ 276. Вторая позиція рукъ (листъ VI, рис. 141). Обѣ руки слѣдуетъ въ опущенномъ положеніи настолько закруглить, чтобы образовалось подобіе овала. Локти слѣдуетъ слегка вывернуть наружу, но такъ, чтобы локтевое сочлененіе не было ни слишкомъ выпрямлено, ни черезчуръ согнуто, потому что иначе рука отъ плеча до конца пальцевъ не представитъ дугу правильнаго овала. Вотъ, между прочимъ, причина, по которой при такомъ положеніи руки маленькій палецъ оказывается немного болѣе вытянутымъ, чѣмъ другіе (рис. 4). По той же причинѣ даже указательный палецъ выпрямляютъ немного болѣе, нежели средній палецъ (листъ I, рис. 5).

§ 277. 3-ья позиція рукъ (листъ VI, рис. 142).

Закругливъ руки слѣдуетъ поднять ихъ до высоты плечъ, такъ, чтобы онѣ образовали открытый кругъ, въ которомъ кисти рукъ находились-бы другъ отъ друга на разстояніи ширины плечъ.

§ 278. Для получения 2—3 промежуточной позиціи, слѣдуетъ опустить руки настолько, чтобы плечевыя части образовали съ мысленно приведенной отвѣсной линіей уголъ въ 45°.

Это положеніе рукъ употребляется не только въ танцахъ, но очень часто и въ обыденной жизни, незамѣтно для насъ самихъ. У людей граціозныхъ, рукопожатіе сопровождается обыкновенно движеніемъ—до степени закругленія этой позиціи.

§ 279. Протягиваніе вытянутой руки выглядитъ смѣшно и негибоко; если же руку сгибаютъ слишкомъ много и кисти поднимаютъ выше горизонтальнаго положенія, то при-

ходится ее опустить, чтобы достать до кисти того, съ кѣмъ здороваешься, — что выходитъ вычурно и смѣшно.

§ 280. Въ фигурахъ кадрили, мазурки и котильона ежеминутно употребляется эта позиція, то для одной руки, то для обѣихъ рукъ и, даже положеніе рукъ, въ такъ называемыхъ, круглыхъ танцахъ, основано на этой позиціи, какъ то видно на рис. 157 а и б.

Здѣсь слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что правая рука кавалера полувытянута, а лѣвая рука дамы полусогнута и покоится на плечевой части правой руки кавалера. Степень высоты такого положенія рукъ зависитъ отъ роста танцующихъ.

§ 281. 4-ая позиція рукъ (рис. 143).

Руки въ закругленномъ положеніи подняты вверхъ, между 3-ей и 5-ой позиціями, такъ, что образуютъ открытый кругъ, недостающая часть котораго равняется ширинѣ между плечами. Эта симметрическая поза въ общественныхъ танцахъ почти никогда неупотребляется, на сценѣ-же — очень часто.

Примѣчаніе. Нормой для закругленія рукъ, принята дуга круга; но стройныя лица, съ длинными руками, могутъ изображать руками овалъ, такъ какъ эта кривая болѣе соответствуетъ строенію ихъ корпуса.

§ 282. 5-ая позиція рукъ (рис. 144).

Обѣ руки поднимаютъ отвѣсно, такъ чтобы при закругленномъ положеніи ихъ концы среднихъ пальцевъ соприкасались. Это положеніе рукъ встрѣчается въ общественныхъ танцахъ еще рѣже, нежели 4-ая позиція, на сценѣ-же и въ народныхъ танцахъ оно часто употребляется, особенно въ испанскихъ танцахъ.

§ 283. Замкнутыя позиціи рукъ.

Всѣ позиціи, при которыхъ руки такъ или иначе соприкасаются, называются замкнутыми позиціями. Спереди онѣ могутъ быть исполнены на всякой высотѣ, а сзади — почти на всякой. По степени этой высоты можно опредѣлить и самую позицію.

§ 284. Открытыя позиціи рукъ.

Всѣ позиціи, въ которыхъ руки не соприкасаются, суть открытыя позиціи. Нормальнымъ свободнымъ промежуткомъ, оставляемымъ между кистями рукъ, считается разстояніе между плечами.

§ 285. Суженныя и расширенныя позиціи рукъ.

Если разстояніе между руками менѣе ширины плечъ, то позиція будетъ суженной, если-же оно больше этого разсто-

янія, то позиція называется расширенной. Рис. 145 изображает очень часто употребляемую расширенную позицію рукъ.

§ 286. Чтобы быть въ состояніи точно опредѣлить, насколько извѣстная позиція расширена или сужена, слѣдуетъ представить себя въ центрѣ круга, въ горизонтальной плоскости, на высотѣ плечъ, и затѣмъ посмотреть на рисунокъ сверху. Рис. 146, листъ VI, изображаетъ такой чертежъ. Отъ наиболѣе низкой точки круга *a* проведена пунктиромъ линія черезъ грудь и позвоночный столбъ до самой высокой точки круга *b*; горизонтальная линія *cc* изображаетъ полное распрямленіе рукъ; соотвѣтственно этому *dd* будетъ половинное распрямленіе спереди; а *ee* — сзади.

Если руки закруглены, то положеніе ихъ, въ смыслѣ суженности и расширенности позиціи опредѣляется положеніемъ кистей. Соотвѣтствующіе хореографическіе знаки и относящіеся сюда примѣры помѣщены въ § 336.

§ 287. Оппозиція. Противопоставленіе.

Оппозиціей называется въ танцахъ противопоставленіе, противоположное положеніе или движеніе. Если, напр., одна рука помѣщается въ 4-ой, а другая — во 2-ой позиціи, то такое положеніе ихъ называется оппозиціоннымъ (рис. 139).

§ 288. Такая оппозиція можетъ быть согласованной или гармонической, какъ, напр., на рис. 139 и въ такомъ случаѣ она производитъ пріятное впечатлѣніе, или-же несогласованной, т. е. негармонической, какъ на рис. 147, въ каковомъ случаѣ она дѣйствуетъ на зрителя непріятно. Въ позиціи, изображенной на этомъ послѣднемъ рисункѣ, ошибка заключается въ томъ, что одна рука закруглена, а другая — вытянута.

§ 289. При обыкновенной ходьбѣ человѣкъ одновременно съ лѣвой ногой выноситъ правую руку и обратно. Это составляетъ оппозицію въ движеніи и такимъ естественнымъ противопоставленіемъ поддерживается равновѣсіе тѣла. На этомъ законѣ природы основаны и правила, по которымъ производятся движенія рукъ въ танцахъ.

§ 290. Чтобы дать ученикамъ ясное понятіе объ этихъ движеніяхъ, слѣдуетъ послѣ изученія ими подготовительныхъ упражненій и простыхъ позицій рукъ, заставить ихъ заняться дегажированіемъ (§ 253), съ соотвѣтствующими движеніями рукъ и головы.

Для этого ставятъ правую ногу во 2-ую позицію, поднимаютъ лѣвую руку въ 4-ую, правую руку — во 2-ую и поворачиваютъ голову на $\frac{1}{3}$ полного поворота вправо (рис. 148). По мѣрѣ повышенія на лѣвой ногѣ и дегажированія на правую,

лѣвая рука черезъ расширенную 3-ью позицію опускается во 2-ую, а правую руку поднимаютъ черезъ сѣуженную 3-ью — въ 4-ую позицію, причемъ голова одновременно мѣняетъ свое положеніе соответствующимъ образомъ (рис. 149).

Въ этомъ упражненіи слѣдуетъ также практиковаться изъ передней 4-ой позиціи въ заднюю 4-ую.

§ 291. Если эти упражненія исполняются старательно и прилежно, подъ руководствомъ знающаго, добросовѣстнаго преподавателя, то они, особенно для дѣвицъ, приобрѣтаютъ большое значеніе. Ихъ можно изучать и дома при помощи нелицемѣрнаго и неподкупнаго свидѣтеля — большаго зеркала, повторяя ихъ какъ можно чаще. За неимѣніемъ зеркала та-кихъ размѣровъ можно помочь горю, поставивъ въ темной комнатѣ противъ пустой стѣны невысокій подефѣчникъ, съ порядочно обгорѣвшей свѣчей, или же низкую лампу, и наблюдать свои движенія по бросаемой корпусомъ тѣни. Эта тѣнь выступаетъ тѣмъ рѣзче, чѣмъ ближе вы приближаетесь къ стѣнѣ.

47-ое упражненіе. Дегажированіе съ движеніемъ рукъ — *dégagements et mouvements des bras*.

М. М. 60—120 = ♩ стр. 16.

§ 292. Подпертыя положенія.

Въ нѣкоторыхъ танцахъ, особенно въ славянскихъ, иногда одну руку сгибаютъ и упираютъ въ бедро, т. е. подбочениваются. Такое положеніе называется подпертымъ.

Для обозначенія его французы обыкновенно употребляютъ выраженіе *demi-bras*.

§ 293. Упираніе руки въ бедро ладонью, съ обращеніемъ большаго пальца взадъ, а остальныхъ — впередъ, употребляется большей частью лишь въ гимнастическихъ упражненіяхъ, а потому и называется гимнастическимъ (рис. 150).

§ 294. Подбочениваніе кулакомъ употребляется обыкновенно только мужчинами и въ танцахъ простаго народа, почему и называется мужичьимъ.

§ 295. Подбочениваніе верхней стороной кисти чаще всего употребляется дамами, какъ наиболѣе граціозное. По этому же оно употребляется особенно часто въ танцахъ и называется танцовальнымъ, или художественнымъ подбочениваніемъ, рис. 151 и 153.

§ 296. Склоненіе головы на руку, подпертую плечемъ или верхней частью другой руки (рис. 154b и 155), употребляется въ большинствѣ случаевъ лишь для мимики.

§ 297. Наложение руки на плечо или плечевую часть (рис. 151 и 156а) другой osoby употребляется во всѣхъ, такъ называемыхъ, круглыхъ танцахъ.

§ 298. Въ славянскихъ и венгерскихъ танцахъ подчасъ даже поднирають затылокъ ладонью руки (рис. 164), а нѣкоторыя лица, необыкновенно граціозно, прикладываютъ вывернутую ладонь наружу руку ко лбу или къ виску — т. е. отдача чести.

§ 299. Складываніе рукъ на груди.

Рис. 158 и 160 изображаютъ руки сложенными на крестъ. Это положеніе употребляется часто въ казачкѣ и въ другихъ русскихъ танцахъ.

Сплетеніе (складываніе) пальцевъ, употребляющееся иногда при естественномъ или же вывернутомъ положеніи рукъ, составляетъ очень граціозное движеніе, если оно хорошо исполняется (рис. 159). Группы, составленныя изъ сплетающихся руками лицъ, какъ, напр., на рис. 161 и 162, листъ VII, могутъ быть разнообразяемы до безконечности.

§ 300. Мимическія положенія рукъ.

Кажется ни одинъ народъ не обладаетъ въ своихъ танцахъ такимъ богатствомъ мимическихъ положеній рукъ, какъ русскій народъ. При этомъ мимика, главнымъ образомъ, руками, — въ русскихъ танцахъ отличается необыкновенной выразительностью, такъ что легко понимается зрителемъ и, что особенно интересно, никогда не вырождается въ ту неприличную жестикюляцию, которой отличается канканъ, мавританскій и нѣкоторые испанскіе танцы.

§ 301. Выразительной мимикой также очень богаты польскіе и венгерскіе танцы, танцы баядерокъ, цыганъ и татаръ. Конечно, природные танцоры, исполняющіе эти послѣдніе танцы, не дѣлаютъ своихъ расъ съ изяществомъ танцоровъ, прошедшихъ школу балета, но за то ихъ исполненіе отличается необыкновенной типичностью, давая возможность схватить основныя черты народнаго характера, послѣ чего для знающаго и опытнаго преподавателя танцевальнаго искусства дальнейшая разработка этихъ танцевъ уже не представитъ трудностей.

Движенія рукъ.

§ 302. Движенія рукъ независимы отъ движеній ногъ, нѣрѣдко прямо противоположны имъ, хотя цѣль обоихъ рода движеній одна — образовать одновременно гармоническое цѣлое.

Независимость движеній рукъ отъ движеній ногъ ясна уже изъ того, что въ первыхъ преобладаетъ пластическій, а во вторыхъ — ритмическій элементъ.

Выраженіе *port de bras* означаетъ искусство граціозно переносить руки изъ одной позиціи въ другую.

§ 304. *Port de bras* подраздѣляется на низкое и высокое.

§ 305. Къ низкому принадлежатъ всѣ движенія рукъ на высотѣ плечъ и ниже — спереди и сбоковъ, а къ высокому — такія же движенія рукъ выше уровня плечъ. Движенія взадъ употребляются очень рѣдко.

Въ общественныхъ танцахъ употребляются почти исключительно перваго рода движенія, а движенія второго рода употребляются лишь въ художественныхъ и въ народныхъ танцахъ.

§ 306. Рука человѣка состоитъ изъ четырехъ способныхъ къ движенію частей: плечевой части, предплечья, пясти и пальцевъ.

Основныя формы движенія слѣдующія: подниманіе, опусканіе и повертываніе.

Всѣ эти движенія исполняются по одному и тому же правилу, а именно: для поднятія руки въ какую нибудь позицію надо локоть сперва вывернуть немного наружу и затѣмъ поднимать руку такъ, чтобы движеніе началось съ плечевой части, переходило-бы постепенно на предплечье и наконецъ на кисть, причемъ всѣ переходы должны совершаться плавно, съ крайней постепенностью.

При опусканіи руки тѣ-же движенія производятся въ обратномъ порядкѣ.

§ 307. Движенія рукъ въ низкомъ *port de bras* исполняются слѣдующимъ образомъ: становятся въ замкнутую позицію ногъ, слегка отдѣляютъ свободно висѣщія руки отъ корпуса, выворачиваютъ локти немного наружу, повертываютъ ладони внутрь и соединяютъ руки впереди корпуса, такимъ образомъ, чтобы указательные пальцы почти соприкасались. Затѣмъ, поднявъ обѣ руки въ слегка закругленномъ положеніи, не удаляя ихъ слишкомъ отъ корпуса, до высоты груди, и держа ихъ такъ, чтобы можно было видѣть свои ладони, слѣдуетъ развести ихъ вправо и влево и, наконецъ, привести въ такое положеніе, чтобы они образовали подобіе полу-овала.

Помедливъ немного въ такой позѣ, слѣдуетъ опустить постепенно сначала кисти рукъ, а затѣмъ предплечье и плечевую часть и вернуться въ ту позицію, изъ которой было начато движеніе.

Позднѣе слѣдуетъ сопровождать такое подниманіе и опусканіе рукъ сгибаніемъ и выпрямленіемъ коленъ въ 5-ти основныхъ позиціяхъ.

§ 308. Высокое *port de bras* начинаютъ такимъ-же, только что описаннымъ, образомъ — движеніями обѣихъ рукъ, съ той только разницей, что поднимаютъ ихъ выше плечъ, внимательно слѣдя за тѣмъ, чтобы запястья и кисти не начинали, а только кончали движеніе, пока, наконецъ, свободно поднятая голова ни окажется обрамленной руками, почти соприкасающимися концами указательныхъ пальцевъ. — Тогда слѣдуетъ, разводя руки по сторонамъ, описать ими подобіе круга и постепенно опустить ихъ обратно въ первоначальную позицію.

§ 309. Простыя движенія рукъ суть слѣдующія: *a.* сгибаніе, *b.* выпрямленіе, *c.* подниманіе, *d.* опусканіе, *e.* перемещеніе въ горизонтальной плоскости, *f.* повертываніе.

Сгибаніе и выпрямленіе.

Рука человѣка можетъ быть согнута и выпрямлена, каковыя движенія производятся слѣдующими сочлененіями: плечевымъ, локтевымъ, запястьемъ и пальцами. Движеніе можетъ происходить или въ одномъ изъ этихъ сочлененій, или же въ нѣсколькихъ одновременно, что всегда необходимо имѣть въ виду при хореографическомъ изображеніи движенія.

§ 310. Способность человѣка поднимать и опускать руку или переносить ее въ горизонтальной плоскости изъ одного положенія въ другое, помѣщается въ плечевомъ суставѣ.

§ 311. При правильномъ исполненіи движенія рукой, какъ-бы описывается дуга круга или полный кругъ. При описываніи маленькихъ круговъ, радіусомъ служитъ предплечье, центромъ — локтевое сочлененіе; при большихъ же кругахъ, радіусомъ служитъ вся рука, а центръ помѣщается въ плечевомъ сочлененіи.

Кругъ, описанный ногой, называется въ танцевальномъ искусствѣ *rond de jambe*. Значитъ кругъ, описанный рукою, можетъ быть названъ *rond de bras*.

§ 312. При правильномъ исполненіи *rond de bras* получится кругъ, размѣръ котораго будетъ зависѣть отъ того, описывается-ли онъ всей рукою или только предплечьемъ.

При описываніи маленькихъ круговъ отъ отвѣсной линіи до высоты груди, т. е. изъ 1-ой ручной позиціи до суженной 2—3 промежуточной, получится первая четверть круга, съ этого мѣста до высоты плеча — вторая четверть, — до расши-

174 и 175 изображаютъ обращенныя взадъ ладони.

178 и 179 „ „ взадъ кулаки.

166 а. изображаетъ правый локоть вывернутымъ наружу, а ту же ладонь обернутой внутрь;

166 б. изображаетъ лѣвый локоть повернутымъ взадъ, а ладонь—повернутой впередъ;

167 а. изображаетъ правую руку и ладонь вывернутыми наружу, а

167 б. — локоть обернутымъ взадъ, а ладонь — обернутой внутрь.

§ 319. При подаііи руки слѣдуетъ всегда смотрѣть на особу, которой вы подаете руку, что, конечно, всякому извѣстно, но далеко не всегда соблюдается на практикѣ. Глядя на кого нибудь, вы невольно поворачиваете въ ту-же сторону и голову, а въ этомъ поворотѣ головы, въ свою очередь, участвуетъ до нѣкоторой степени весь корпусъ. Вотъ это, собственно говоря, и называется «*cougnage*».

§ 320. Плечи могутъ, независимо отъ всякаго другаго движенія, опускаться и подниматься. Этого рода движенія употребляются въ мимикѣ русскихъ и славянскихъ танцевъ.

Положенія и движенія головы — *tenue et mouvements de la tête.*

§ 321. Голова можетъ быть повернута вправо или влѣво, наклонена — впередъ, назадъ или вбокъ и въ склопенномъ положеніи описывать круги. Наибольшая степень поворота ея доходить до четверти круга (листъ VII, рис. 163). — Такое положеніе уже не естественно; гораздо пріятнѣе для глаза одна восьмая оборота головы. Если же при этомъ еще наклонить немного голову вбокъ, то получается очень граціозное положеніе (рис. 153). Нѣкоторыя дамы умѣютъ такъ мило держать голову, что ихъ находятъ прелестными, очаровательными и т. д., хотя въ дѣйствительности онѣ вовсе не отличаются выдающейся красотой. Грація часто увлекаетъ и очаровываетъ гораздо болѣе, чѣмъ холодная красота.

Движенія туловища и плечъ — *mouvements du torse et épaulements.*

§ 322. Туловище, подобно головѣ, можетъ быть повернуто вправо или влѣво, согнуто — впередъ, взадъ или вбокъ и въ согнутомъ положеніи описывать круги.

Поворотъ туловища, *tour de torse*, можетъ быть тоже исполненъ только до одной четверти круга вправо или влѣво, и выходить тогда уже принужденнымъ. Наиболѣе пріятное для глазъ положеніе составляетъ $\frac{1}{8}$ поворота. Повороты туловища отражаются больше всего на положеніи плечъ, почему эти повороты обыкновенно и называются *épaulements*.

§ 323. Повороты въ танцахъ должны исполняться возможно болѣе плавно и граціозно. Это искусство называютъ: *avoir une jolie tournure*. Иные ложно понимаютъ подъ словомъ *tournure* красивое сложеніе, сильно закругленные контуры корпуса и т. п. *Tourner* означаетъ вертѣть, поворачивать, а потому выраженіе *une tournure* не можетъ относиться къ самой фигурѣ или строенію корпуса.

Примѣчаніе. Обороты корпуса, — *tours de corps*, — объяснены подробно въ §§ 540—548.

§ 324. Другимъ видомъ движенія туловища является перенесеніе вѣса тѣла съ одной ноги на другую — дегажированіе, производимое простымъ сгибаніемъ туловища, или описаніемъ имъ круга, причемъ мускулы ногъ столь непримѣтно и произвольно участвуютъ въ этомъ движеніи, что знакъ дегажированія приходится употреблять сравнительно рѣдко.

§ 325. Сгибаніе туловища впередъ, взадъ и вбокъ употребляется во многихъ танцахъ, особенно испанскихъ и встрѣчается почти въ каждомъ балетѣ.

Гармонія. Согласованіе.

§ 326. Въ музыкѣ называютъ аккордомъ согласованіе извѣстныхъ тоновъ. И на не музыкальнаго человѣка аккорды производятъ пріятное впечатлѣніе, а рѣзкій диссонансъ — непріятное. Нашъ слуховой органъ устроенъ такимъ образомъ, что малѣйшая фальшь во взятомъ аккордѣ его непріятно поражаетъ.

Такъ-же обстоитъ дѣло съ органомъ зрѣнія. Посмотрите на не симметричный домъ, окно или какое нибудь живое существо и вы невольно получите непріятное впечатлѣніе. Распухая щека или косой глазъ обезображиваютъ все лицо. Также непріятно видѣть несимметричное, негармоничное движеніе. Специалистъ или знатокъ въ танцахъ, сейчасъ-же укажутъ недостатокъ движенія; но и совершенно неувѣдующій въ танцахъ въ большинствѣ случаевъ сумѣетъ опредѣлить,

какая поза граціозна, — какая нѣтъ. Гармонический согласованное положеніе всего человѣческаго тѣла составляетъ какъ-бы аккордъ для глазъ.

Атитюда, группа, картина. — Attitude, groupe, tableau *).

§ 327. Гармоническое положеніе всего корпуса носить на языкѣ танцовальнаго искусства названіе — attitude — атитюда. Подъ словомъ атитюда понимается особенное, выразительное, строго согласованное, положеніе корпуса, уравновѣшеннаго на одной или же на обѣихъ ногахъ, съ точнымъ соблюденіемъ пріятнѣйшихъ для глазъ изгибовъ, и оживленнымъ согласованьемъ съ остальными частями тѣла. Короче сказать, живое въ прекрасномъ спокойствіи, вызывающее ожиданіе перехода его въ привлекательное движеніе.

§ 328. Группой называется соединеніе нѣсколькихъ одновременно позирующихъ въ различныхъ самостоятельныхъ атитюдахъ лицъ, согласованныхъ по положенію, росту, фигурѣ и другимъ особенностямъ въ одно гармоническое цѣлое.

§ 329. Tableau или живая картина есть соединеніе нѣсколькихъ искусственно расположенныхъ группъ для изображенія большого гармоническаго цѣлаго (листъ VIII, рис. 197).

Хореографическіе знаки для положеній и движеній верхней части тѣла. — Signes choréographiques des positions et mouvements de la tête, des bras, des épaules et du tronc. (Листъ X).

§ 330. Голова изображается продолговатымъ кольцомъ. По отгнѣненію волосъ и формѣ этого кольца можно судить о степени оборота головы и въ какую сторону направлено лицо танцора (листъ X, § 330).

a. b. c. d. e.
 $\frac{1}{4}$ об. вправо, $\frac{1}{8}$ об. вправо, прямо, $\frac{1}{8}$ об. влѣво, $\frac{1}{4}$ об. влѣво.

§ 331. Длинная черта вписъ изображаетъ туловище, а двѣ короткія — руки. Последнія двѣ черты находятся по бокамъ линіи туловища, исходя изъ точки, соотвѣтствующей высотѣ плечъ (листъ X),

*) Заимствовано изъ катехизиса Б. Клеммъ.

§ 332. Степень согнутости руки — bras — изображается кривизной знака (листъ X, § 332).

a. изображаетъ вытянутую, *b.* — полувытянутую, *c.* — закругленную, *d.* — полусогнутую и *e.* — совсѣмъ согнутую руку.

§ 333. Подъ выраженіемъ ручная позиція слѣдуетъ понимать всегда закругленное положеніе руки, въ противномъ случаѣ присоединяются эпитеты вродѣ: вытянуто и т. п.

§ 334. Знакъ, изображающій 1-ую ручную позицію, помѣщенъ на X листѣ атласа, рис. 140; 2-ую позицію — рис. 141; 3-ью позицію — рис. 142; 4-ую — рис. 143 и 5-ую — рис. 144.

Промежуточные позиціи — positions intermédiaires.

§ 335. Рис. 138, на VI листѣ атласа, изображаетъ различныя высоты, на которыхъ могутъ находиться промежуточные позиціи. На рисункѣ эти позиціи обозначены двойными цифрами.

Если рука должна быть приведена въ такую промежуточную позицію, то такое движеніе можетъ быть легко указано приведеніемъ въ этой позиціи знака руки или же соотвѣствующихъ ручной позиціи цифръ (листъ атл. X, § 335).

g. Правая рука помѣщена въ 2—1 промежуточной позиціи, а лѣвая — въ 4—5 промежуточной позиціи.

h. Правая рука въ 2—3 промежуточной позиціи, а лѣвая въ 3—4 промежуточной позиціи.

i. Правая рука въ 2—3 промежуточной позиціи, а лѣвая въ 3—4 промежуточной позиціи.

Примѣчаніе. Примѣръ *i* — показываетъ сокращенный способъ изображенія.

Съуженныя и расширенныя позиціи.

§ 336. Эти позиціи были уже объяснены въ §§ 285 и 286. На листѣ атл. VI, подъ № 146, помѣщенъ чертежъ, изображающій положеніе и обозначеніе этихъ позицій: *a.* показываетъ положеніе радіуса, на которомъ руки соприкасаются передъ туловищемъ, *b.* — позади его, *c.* — указываетъ самую расширенную, *d.* — полурасширенную переднюю и *e.* — такую же полурасширенную заднюю позицію. Этими же буквами и обозначаются эти позиціи и тогда онѣ ставятся надъ обыкновенными позиціонными знаками, какъ напр., на листѣ X, § 336.

к. изображаетъ 1-ую переднюю замкнутую позицію.

л. — 2-ую полурасширенную.

т. — 3-ью совсѣмъ расширенную позицію.

Во второмъ примѣрѣ слова приводится сокращенный способъ изображенія.

§ 337. Выраженія «совсѣмъ сѣуженная позиція» и «замкнутая позиція», не означаютъ одного и того-же, хотя въ обоихъ случаяхъ кисти или руки могутъ соприкасаться. Въ замкнутой позиціи руки обязательно соприкасаются, тогда какъ въ совсѣмъ сѣуженной позиціи можетъ находиться и одна только рука, а другая, напр., остается въ какой нибудь открытой позиціи.

§ 338. Если одна рука заходитъ въ полукругъ другой руки (считая кругъ раздѣленнымъ отвѣсной линіей, проходящей черезъ его центръ, помѣщающійся приблизительно по серединѣ между ключицами), то получается скрещенная ручная позиція. Эти позиціи изображены на рис. 155, 158 и 161 и обозначаются или особеннымъ знакомъ, изображающимъ руку, или-же помѣщеннымъ надъ позиціоннымъ знакомъ крестомъ.

а. Правая рука скрещена спереди, что поясняется буквой *а* и формой знака. Для большей ясности можно присоединить къ знаку боковыя линіи туловища, въ результатъ чего получится полный идеографическій знакъ.

о. Лѣвая рука помѣщена въ задней скрещенной позиціи.

р. Обѣ руки помѣщены въ 2—3-ей передней промежуточной скрещенной позиціи.

Знаки, служащіе для изображенія оппозиціонныхъ позицій.

§ 339. *д.* Правая рука находится во 2-ой, а лѣвая—въ 4 ой позиціи.

г. Правая рука въ 4-ой полузадней, а лѣвая — во 2-ой полупередней позиціи.

с. Правая рука во 2—3 промежуточной полупередней, а лѣвая—въ 3—4 промежуточной полузадней позиціи.

Подпертыя положенія — *demi-bras* (рис. 150).

§ 340. *г.* Знакъ, изображающій подпертую позицію, оканчивается вилкообразнымъ расширеніемъ, помѣщеннымъ въ мѣстѣ упора. Въ идеографическомъ знакѣ видна только передняя часть этой вилки.

и. См. рис. 151 и 152. Значекъ, служащій для изображенія подбочениванія верхней частью кисти, закруглень, причемъ ладонь вывернута наружу. Значекъ — для изображенія подбочениванія кулакомъ, завернуть кольцомъ.

в. Правая рука уперта въ бокъ верхней стороной кисти, а лѣвая находится въ 4-ой позиціи (листъ VI, рис. 153).

§ 341. Для изображенія такихъ положеній, какъ, напр., положеніе руки на плечо и т. п. слѣдуетъ, въ случаѣ, если бы стенохореографическіе знаки оказались недостаточны для яснаго выраженія мысли, употреблять идеографическіе знаки, т. е. давать общій набросокъ положенія всего танцора или же извѣстной части его тѣла.

Знаки, служащіе для изображенія движеній рукъ.

§ 342. Правая рука изображается знакомъ, помѣщеннымъ справа, а лѣвая — знакомъ, помѣщеннымъ слѣва, считая танцора en face къ зрителю (листъ X, § 342). Горизонтальная линія, проведенная пунктиромъ, означаетъ продолженіе движенія. Слѣдующій затѣмъ позиціонный знакъ показываетъ до какого положенія руки это движеніе должно продолжаться.

§ 343. Если перенесеніе должно совершаться не въ совершенно горизонтальной плоскости, то соответствующее направление обозначается пунктирной линіей, заканчивающейся стрѣлкой. Движеніе по круговой линіи обозначается закругленной, но волнообразной линіей.

§ 344. Для обозначенія подниманія и опусканія, употребляются такіе же вспомогательные значки, но въ отличіе отъ значковъ, обозначающихъ перенесеніе, они не пунктируются.

§ 345. Вращательное движеніе обозначается знакомъ у, причемъ слѣдующій за нимъ позиціонный знакъ показываетъ, какимъ положеніемъ закончилось это движеніе. Но такъ какъ позиціонные знаки такъ малы, что по нимъ не всегда можно составить себѣ ясное понятіе о движеніи, то для обозначенія положенія кистей употребляются еще извѣстные вспомогательные знаки, служащіе вмѣстѣ съ тѣмъ и для уясненія положенія рукъ (листъ X, § 346).

§ 346. Прямая линія изображаетъ бедра, изогнутая въ видѣ лука маленькая, кривая съ правой стороны — правую, а съ лѣвой — лѣвую руку; вогнутая сторона лука изображаетъ ладонь, а выпуклая — верхнюю часть кисти.

Рис. 170 и 171 изображаютъ руку съ ладонью, вывернутой на ружу, а рис. 168 и 169 — съ ладонью, обращенной въ сторону бедра.

Положеніе головы.

§ 347. Поворотъ головы узнается по формѣ знака, изображающаго голову, и по тѣневому утолщенію, означающему волосы.

Наклоненіе головы распознается по положенію линіи, представляющей шею

§ 348. Плечи могутъ быть обращены вправо или влѣво при сравнительно спокойномъ состояніи нижней части туловища. Для обозначенія такого повторенія ставится діазъ # съ той стороны линіи туловища, въ которую долженъ совершиться поворотъ (листъ X, § 348).

§ 349. Если танцоръ изображенъ къ читателю не лицомъ, а въ положеніи $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{2}$ поворота въ какую нибудь сторону, то музыкальный крестъ замѣняютъ дробью $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{2}$ (листъ X, § 349).

a. $\frac{1}{4}$ поворота корпуса вправо,

b. > > > влѣво,

c. $\frac{1}{2}$ > > влѣво,

d. > > > вправо.

§ 350. Если корпусъ наклоняютъ или сгибаютъ въ какую нибудь сторону, то на рисунокѣ линія, изображающая туловище, тоже должна быть наклонена въ ту же сторону.

e. Наклоненіе корпуса вправо, при опущенныхъ рукахъ,

f. Наклоненіе корпуса влѣво,

g. $\frac{1}{4}$ оборота и сгибаніе корпуса, вправо при поднятыхъ рукахъ,

h. Подуповоротъ и сгибаніе корпуса вправо.

Примѣчаніе. Знакъ подъ буквою h нарисованъ такъ, какъ будто танцоръ изображенъ сзади. Для пониманія этого рисунка слѣдуетъ сообразить, что при полу-поворотѣ танцоръ уже обращается къ зрителю спиной и правая сторона его приходится противъ правой стороны зрителя. Вотъ почему здѣсь знакъ, изображающій голову, весь затѣненъ.

Знаки для изображенія подниманія плечъ.

§ 351. Въ § 320 были объяснены подниманія и опусканія плечъ. Подниманіе изображается обыкновеннымъ значкомъ подниманія, который ставится надъ имѣющимъ быть поднятымъ плечомъ; опусканіе изображается такимъ-же образомъ значкомъ

опусканія. Если рисунокъ, изображающій плечи, малъ, то и эти значки дѣлаются маленькими (листъ X, § 351).

§ 351 а. Въ испанскихъ танцахъ часто встрѣчаются очень сильныя сгибанія корпуса, при значительномъ опусканіи рукъ, какъ будто танцоръ желаетъ поднять что-то съ полу, почему эти движенія и называютъ обыкновенно *gamasser*. Такое положеніе тѣла можетъ быть представлено стенохореографически (листъ X, § 351 а.), но вообще лучше такія сложные положенія изображать идеографически, какъ, напр., на § 351 б.

Знаки для изображенія круговъ, описываемыхъ руками.

§ 352. Чтобы дать кругу, описываемому руками, вѣрное названіе и пайти для него соответствующій ему знакъ, необходимо, знать изъ какой позиціи движеніе начинается и въ какомъ направленіи оно должно совершиться. По положенію запятой можно узнать изъ какой позиціи началось движеніе, по пунктирной линіи — въ какомъ направленіи оно продолжалось, а по стрѣлкѣ — въ какомъ положеніи оно должно закончиться (листъ X, § 352).

- | | | | | | | | | |
|----|-----------|-------|--------|--------|-------|-----|------|----------|
| а. | Маленькій | кругъ | внутри | правой | рукой | изъ | 1-ой | позиціи. |
| б. | » | » | наружу | лѣвой | » | » | » | » |
| с. | Большой | » | внутри | правой | » | » | » | » |
| д. | » | » | наружу | лѣвой | » | » | » | » |
| е. | Маленькій | » | внизъ | правой | » | » | 3-ей | » |
| ф. | » | » | вверхъ | лѣвой | » | » | » | » |
| г. | Большой | » | внизъ | правой | » | » | » | » |
| х. | » | » | вверхъ | лѣвой | » | » | » | » |
| и. | » | » | наружу | правой | » | » | 4-ой | » |
| к. | » | » | внутри | лѣвой | » | » | » | » |
- л. Большіе круги внутри обѣими руками изъ 2-ой позиціи, заканчивающіеся подбочениваніемъ.

Ключъ — la clef.

§ 353. Въ музыкѣ ключемъ называется знакъ, который ставится на извѣстную линію для обозначенія помѣщающейся на этой линіи ноты.

Въ хореографіи ключъ показываетъ то направленіе въ пространствѣ, по которому долженъ двигаться танцоръ.

Дѣйствіе ключа продолжается до тѣхъ поръ, пока онъ не замѣняется другимъ ключемъ. Форма ключа можетъ быть

ОТДѢЛЪ IX.

СЛОЖНЫЯ ДВИЖЕНІЯ.

§ 354. Сложныя движенія слагаются изъ двухъ или нѣсколькихъ простыхъ движеній, обладающихъ порой еще разными побочными особенностями. Разложеніе такихъ движеній на ихъ отдѣльныя составныя части очень трудно, особенно для непривыкшаго къ этому, и составляетъ одну изъ главныхъ причинъ, по которой письменное изложеніе танцевъ особенными знаками удалось до сихъ поръ лишь столь несовершеннымъ образомъ.

При хореографическомъ изображеніи сложныхъ движеній бываетъ часто необходимымъ, ради ясности, отдѣльно обозначать движенія подпирающей и свободной ноги. Гдѣ хореографическіе знаки оказались бы недостаточными для яснаго изображенія положенія или движенія, тамъ слѣдуетъ употребить идеографическое письмо, т. е. фигурное изображеніе.

Подраздѣленіе сложныхъ движеній.

§ 355. Сложныя движенія подраздѣляются: соотвѣтственно ихъ виду, направленію, количеству времени необходимаго для ихъ исполненія и т. д. При преподаваніи лучше всего объяснить сначала наиболѣе употребительныя движенія.

§ 356. Разница между сложнымъ движеніемъ и шагомъ — рас — заключается въ томъ, что шагъ бываетъ всегда соединенъ съ дегажированіемъ, тогда какъ въ сложное движеніе дегажированіе можетъ и не входить.

Музыкальный и танцовальный слоги, шагъ, temps, pas.

§ 357. Между temps и pas существуетъ такое-же различіе, какъ между слогомъ и словомъ. Шагъ составляетъ сложное движеніе, обязательно сопровождающееся дегажированіемъ — *dégagement*, — тогда какъ temps только составная часть шага — шаговой слогъ.

§ 358. Слово представляет собой самостоятельное цѣлое, имѣющее свое собственное значеніе. Шагъ — тоже самостоятельное цѣлое въ видѣ движенія, которое можетъ быть исполнено и справа и слѣва.

§ 359. Какъ слогъ выговаривается однимъ открытіемъ рта, такъ и одно *temps* должно быть исполнимо въ продолженіи одного тона. Далѣе, какъ слогъ можетъ состоять изъ нѣсколькихъ буквъ, но не долженъ имѣть болѣе одной гласной, такъ и *temps* можетъ состоять изъ нѣсколькихъ движеній, но не должно никогда для своего исполненія требовать болѣе одного тактоваго слога, не сопровождаясь дегажированіемъ.

Какъ слова существуютъ односложныя и многосложныя, такъ и шаги могутъ состоять изъ одного или изъ нѣсколькихъ приемовъ, т. е. быть односложными или многосложными, одноприемными или многоприемными.

Объясненіе различныхъ выраженій, употребляемыхъ въ танцахъ — *termes de danse*.

§ 360. Всякое ремесло, всякая наука или искусство обладаютъ своими техническими выраженіями, неизвѣстными неспециалистамъ и не рѣдко кажушіяся имъ странными.

Такъ-же и въ танцевальномъ искусствѣ и хореографіи имѣется не мало выраженій, которыя для специалиста совершенно ясны и кажутся ему удачными, тогда какъ человѣку, не знакомому съ танцевальнымъ искусствомъ, эти выраженія не правятся и не понятны ему.

Лучшія *termes de danse* можно найти въ словарѣ гг. Ноэля и Шапсаля. По всей вѣроятности эти выраженія были доставлены составителямъ словаря А. де С. Леономъ или другими знатоками танцевальнаго искусства. Мы приводимъ здѣсь объясненіе нѣкоторыхъ изъ этихъ выраженій, такъ какъ надѣемся тѣмъ существенно помочь уразумѣнію предъидущихъ параграфовъ и послѣдующихъ частей книги.

§ 361. Французское *temps*, или итальянское *tempo*, по русски означаетъ, собственно говоря, время, но такъ никогда не переводится, а употребляется безъ перевода, или же выражается словами: приемъ, танцевальный слогъ и другими.

§ 362. Итальянское слово *tempo* употребляется обыкновенно только для выраженія степени быстроты, съ какой должна быть исполнена извѣстная музыкальная пьеса, что точнѣе всего опредѣляется по метроному, какъ то было объяснено въ § 184.

§ 363. Хотя до сихъ поръ выраженіе «танцевальный слогъ» было совершенно неупотребительно, оно тѣмъ не менѣе употребляется въ этомъ руководствѣ на ряду съ другими вводимыми выраженіями, потому что новая система заставляетъ прибѣгать и къ новымъ обозначеніямъ. Въ послѣднее время ввели въ преподаваніе гимнастики много новыхъ терминовъ, чѣмъ право такихъ нововведеній, конечно, признается и за танцевальнымъ искусствомъ.

§ 364. *Un temps levé*, приемъ подъема, образуетъ сложное одностороннее движеніе, состоящее изъ поднятія свободной ноги при исполненіи какого нибудь другаго движенія подпиральной ногой. Этого рода движенія дѣлаются обыкновенно за тактомъ, во время *arsis'a*, въ качествѣ приготовленія къ слѣдующему шагу. Проведенная спизу вверхъ черта, заканчивающаяся крючкомъ, изображаетъ это движеніе сокращеннымъ способомъ (листъ IX, § 364).

§ 365. *Un temps baissé* — приемъ опусканія, состоитъ въ опусканіи ноги, находившейся въ воздушной позиціи, на что употребляется тоже одинъ тактовый слогъ. Черта, идущая сверху внизъ и заканчивающаяся крючкомъ, изображаетъ это движеніе хореографически (листъ IX, § 365).

Levé и élevé.

§ 366. Слѣдуетъ строго различать эти два выраженія: *levé* значитъ «поднято» и относится къ шагающей, т. е. свободной ногѣ; тогда какъ *élevé* значитъ «повышено» и относится къ подпиральной ногѣ.

Прыгать — sauter.

§ 367. Если быстро и сильно повыситься (на носкахъ), такъ чтобы тѣло было настолько подброшено кверху, что ноги перестали-бы касаться пола, то получится *un temps sauté*, называемый по русски, прыжкомъ. — Если въ то время, когда нога, на которой подпрыгнули, принимаетъ опять на себя вѣсъ тѣла, другую ногу поднять, то образуется *un temps levé-sauté*, — приемъ повышенія съ прыжкомъ. Въ числѣ сложныхъ движеній прыганіе составляетъ одно изъ наиболѣе важныхъ и изображается, какъ то по показано, на листѣ IX, § 367.

a. прыжокъ на правой ногѣ,

b. прыжокъ на лѣвой ногѣ.

Значки повышенія не касаются линіи пола, что служить признакомъ, что надо сдѣлать прыжокъ.

§ 368. Почти неотдѣлимое отъ прыжка сгибаніе колѣнь еще не превращаетъ прыжка въ скачекъ, потому что прыжокъ исполняется безъ дегажированія. — Такъ какъ высокій прыжокъ невозможенъ безъ сгибанія одного или обѣихъ колѣнь, то онъ можетъ быть еще написанъ, какъ изображенъ на листѣ IX, § 368, но во всякомъ случаѣ безъ знака дегажированія.

Pas sauté — шагъ въ припрыжку.

§ 369. Если тотчасъ же послѣ прыжка дегажировать на другую ногу, то получится шагъ въ припрыжку (листъ IX, § 369). Въ то время когда на подпирающей ногѣ подпрыгнули и затѣмъ опустились на ступню, лѣвая нога была дугообразно вынесена впередъ и приняла потомъ на себя вѣсъ тѣла.

Скакать — bondir.

§ 370. Говорятъ часто, что прыгать и скакать — одно и то-же.

Въ дѣйствительности эти движенія существенно отличаются другъ отъ друга, что въ танцахъ особенно нужно имѣть въ виду.

Ребенокъ прыгаетъ отъ радости на одной или на обѣихъ ногахъ, не сходя при этомъ, однако, много съ мѣста. Гимнастёръ не перепрыгиваетъ, а перескакиваетъ черезъ ровъ. Воробей перепрыгиваетъ черезъ соломинку, а левъ дѣлаетъ могучій скачекъ, чтобы схватить свою жертву. — Такъ какъ скачекъ соединенъ съ дегажированіемъ, то онъ является не шаговымъ слогомъ, т. е. temps, а однопріемнымъ шагомъ — un pas.

Sauter, bondir.

§ 371. Прыгать значитъ sauter; bondir — значитъ, собственно говоря, скакать и употреблялось въ этомъ смыслѣ въ танцахъ Делилемъ и Блазисомъ. Но французскіе балетмейстеры употребляютъ для обозначенія этого движенія чаще глаголъ jeter — бросать, потому что при скачкѣ тѣло какъ-бы перебрасывается съ одной ноги на другую.

Скачекъ — bond, перебросъ — jet.

§ 372. Выраженіе скачекъ относится къ отталкивающей ногѣ, а перебросъ обозначаетъ участие въ движеніи ноги, принимающей на себя вѣсъ тѣла. Если подскокъ дѣлается на правой ногѣ, то происходитъ перебросъ на лѣвую ногу, во время или послѣ котораго оставшаяся свободной нога можетъ быть приведена въ любую позицію.

§ 373. Такъ какъ для скачка, кромѣ сильнаго повышенія на носкѣ, требуется еще соотвѣтствующее ему въ силѣ сгибаніе и выпрямленіе колѣна, то это движеніе можетъ быть изображено такъ (листъ IX, § 373).

a. подскокъ на правой ногѣ,

b. » » лѣвой »

На рисунокѣ слѣдуетъ знакъ дегажированія непосредственно со знакомъ прыганія, чтобы дать понять, что второе движеніе соединяется почти съ первымъ.

Падать — tomber.

§ 374. Всякій прыжекъ, скачекъ или перебросъ необходимо сопровождается паденіемъ тѣла на ступни. Это паденіе можетъ произойти на подошвы, на пальцы, на носокъ или пятку. Если оно должно сильно акцентуироваться и быть слышнымъ, то это называютъ паденіемъ, une chute, а образуемый такимъ паденіемъ шагъ — шагомъ въ припадку — un pas tombé.

При изображеніи хореографическаго знака слѣдуетъ принимать во вниманіе предшествовавшее паденію движеніе (листъ IX, § 374).

c. подпрыгъ на правой ногѣ и паденіе на нее-же,

d. » » лѣвой » » » » »

e. » » обѣихъ ногахъ » » » » »

f. подскокъ на правой ногѣ и паденіе на лѣвую ногу,

g. » » лѣвой » » » » правую »

§ 375. *Pléments*, сгибанія, составляютъ простое движеніе. *Un temps plié*, слогъ сгибанія, составляетъ сгибаніе одной ноги въ то время, какъ другая занята исполненіемъ какого нибудь другого движенія, что вмѣстѣ должно быть исполнено въ теченіи одного тактоваго слога, безъ дегажированія (листъ IX, § 375).

Во время сгибанія правой ноги, лѣвая нога скользнуть на носкъ взадъ въ 4-ую позицію. Знакъ, изображающій подпирющую ногу, стоитъ на линіи пола, а другой знакъ — надъ нею.

Tensions, вытягиванія, суть простыя движенія, объясненныя въ § 119.

§ 376. Elevations, повышенія, суть простыя движенія, которыя уже были объяснены въ § 121.

Un temps élevé, слогъ повышенія, составляетъ повышение на подпирющей ногѣ при одновременномъ исполненіи свободной ногой какого нибудь другого движенія. Въ то время какъ корпусъ поднимается правой ногой, лѣвая нога выносится впередъ въ 4-ую полувысокую воздушную позицію (листъ IX, § 376).

§ 377. Abaisements, пониженія, суть простыя движенія, изложенныя въ § 123.

§ 378. Un temps abaissé, слогъ пониженія, представляетъ сложное движеніе пониженія, состоящее въ пониженіи корпуса на подпирющей ногѣ при одновременномъ исполненіи свободной ногой какого нибудь другого движенія, безъ дегажированія. Во время пониженія на подпирющей ногѣ, правую ногу опускаютъ и ставятъ въ 5-ую заднюю позицію (листъ IX, § 378).

§ 379. Une levée, поднятіе, составляетъ простое движеніе, о которомъ было уже обстоятельно говорено въ § 124.

§ 380. Un temps levé, слогъ подниманія, составляетъ однопріемное сложное движеніе, уже объясненное въ § 364.

§ 381. Une baissée, опусканіе, составляетъ простое движеніе, объясненное въ § 125.

§ 382. Un temps baissée, приѣмъ опусканія, состоитъ въ опусканіи ноги, находившейся въ воздушной позиціи, причемъ подпирющая нога исполняетъ какое нибудь другое движеніе. Совокупное ихъ движеніе не должно, однако, сопровождаться дегажированіемъ (листъ IX, § 382).

a. temps baissée, b. temps abaissé.

§ 383. Чтобы не смѣшать различныхъ движеній, изображаемыхъ сходными знаками, часть знака, къ которой относится движеніе, дѣлается толще. Въ только что приведенныхъ знакахъ могутъ быть также безъ ущерба для ясности выпущены ступенные значки.

§ 384. Ruer, лягаться, значить съ силой выбрасывать ногу въ открытую позицію, почему такого рода выбрасыванія

ноги должны были бы называться *guemets*, т. е. лаганиемъ; по это выраженіе примѣняется обыкновенно только по отношенію къ лошадямъ. *Un guement*, выбрасываніе ноги, отличается отъ *un battement*, ударенія ногой, тѣмъ, что въ первомъ случаѣ акцентъ лежитъ на выбрасываніи ноги въ открытую позицію, а во второмъ — на ударѣ свободной ногой о подпирющую.

§ 385. «Намѣчать шаги или слоги и т. п., *marquer les pas ou les temps etc.*, значить слегка начертить, при точномъ соблюденіи такта и акцентировки, извѣстные танцевальныя слоги или шаги, не выполняя при этомъ всякія украшенія, особенно *battements*, а обозначая ихъ лишь слегка. Это намѣчаніе употребляется обыкновенно при повтореніи такихъ танцевъ, въ знаніи шаговъ которыхъ танцоръ увѣренъ и желаетъ только освѣжить и запечатлѣть въ памяти ихъ фигуры.

Tèrre à tèrre.

§ 386. Подъ этимъ названіемъ понимается связанное исполненіе танцевальныхъ движеній маленькими шагами, позволяющими легко скользить по полу. (Въ музыкѣ—*legato*). (Клемъ).

§ 387. *Equilibre* означаетъ равновѣсіе всего корпуса, достигнутое правильнымъ, пріятнымъ для глазъ его положеніемъ.

§ 388. «Подъ апломбомъ, *aplomb*, понимается полная увѣренность, обуславливаемая отвѣснымъ положеніемъ верхней части туловища и правильнымъ положеніемъ ногъ. Апломбъ придаетъ исполненію танца ту опредѣленность и чистоту отдѣлки, которая являются отъ увѣренности танцора въ его способности безошибочно исполнять всякое танцевальное движеніе, какихъ-бы искусствъ и поразительной ловкости оно ни требовало, что на зрителя производитъ пріятное впечатлѣніе. Въ музыкѣ подъ выраженіемъ *aplomb* понимаютъ вѣрное туше піаниста, — безошибочное владѣніе инструментомъ.

Грація — прелесть движеній.

§ 389. «Грація составляетъ идеаль чистоты, высочайшей красоты въ движеніи, проявляющейся въ фигурѣ человѣка, — то волшебное очарованіе, которое властно приковываетъ къ себѣ всѣ взоры. Грація — не прирожденная красота, она создается самымъ субъектомъ. Эта естественная грація является

передъ нами легкой и непринужденной, не сознавая своего очарованія и не стараясь поправиться. Малѣйшее переступаніе за предѣлы легкаго и свободнаго естественнаго размѣра ведетъ къ аффектаціи, къ противному искусничанію, къ вычурной гримасѣ. Грація должна быть всегда естественной, т. е. произвольной или, по крайней мѣрѣ, казаться такой, и самая граціозная личность никогда не должна свидѣтельствовать своимъ видомъ, что сознаетъ свою очаровательность». (Шиллеръ).

Существуютъ лица, отъ природы настолько граціозныя, что въ этомъ отношеніи преподаватель танцевъ ихъ уже ни чему не можетъ научить, но, на оборотъ, можетъ самъ подмѣтить на нихъ много для него интереснаго.

Такого рода лица являются рѣдкими исключеніями. Знающій-же и опытный учитель можетъ указать большинству учениковъ правила и способы пріобрѣтенія полной способности надъ всѣми движеніями ихъ тѣла и это есть главная цѣль преподаванія танцевальнаго искусства.

ОТДѢЛЪ X.

Ш А Г И — P A S.

§ 390. Подъ шаганіемъ понимается въ танцевальномъ искусствѣ правильное хожденіе.

Правильный шагъ впередъ состоитъ въ перенесеніи ноги изъ 4-ой задней въ 4-ую переднюю позицію. Такимъ образомъ, шагъ слгается изъ первоначальной позиціи, связующаго движенія и заключительной позиціи.

Перенесеніе вѣса тѣла съ одной ноги на другую неразрывно связано съ движеніемъ ногъ и потому не можетъ быть отъ него отдѣлено.

Если, напр., говорятъ: этотъ солдатъ сдѣлалъ два шага, то никому не прійдетъ въ голову, сдѣланныя при этомъ дегажирования, отдѣлить отъ самыхъ шаговъ.

§ 391. Такъ какъ каждый шагъ состоитъ изъ перемѣны позиціи и дегажирования, то въ каждомъ шагѣ принимаютъ большее или меньшее участіе обѣ ноги. При этомъ каждая

нога можетъ производить простыя или же сложныя движенія, которыя частью исполняются невольно и настолько понятны сами собой, что не требуютъ specialнаго обозначенія. Въ другихъ случаяхъ является необходимымъ болѣе точное обозначеніе и наиболѣе простыхъ движеній, времени ихъ исполненія и даже позицій, которыя шагъ соединяють, а именно съ цѣлью различенія сходныхъ шаговъ.

§ 392. Помимо только что названныхъ абсолютныхъ условій, каждый шагъ сопровождается еще извѣстными, а не рѣдко еще и посторонними, побочными особенностями.

Безусловно необходимыя особенности шага слѣдующія: величина шага, направленіе его и потребное для его исполненія время, безъ чего невозможно никакое движеніе. По отношенію къ величинѣ, шагъ можетъ быть: цѣлымъ, половиной шага, четвертью и т. д., маленькимъ, среднимъ или большимъ; умѣреннымъ, укороченнымъ или же удлинненнымъ.

Направленіе.

§ 393. Шагъ можетъ быть исполненъ или на мѣстѣ, или же по прямой или по какой нибудь кривой линіи: впередъ, назадъ, вбокъ или вкось. Шаги вбокъ дѣлаются вправо или влево и могутъ быть скрещены сверху или снизу. Шаги вкось могутъ быть сдѣланы вправо и влево: впередъ, назадъ и скрещены сверху или снизу.

Шаговое время.

§ 394. Шаги бываютъ или однопріемные или же многопріемные, т. е. односложные или же многосложные, и могутъ быть исполнены при медленномъ, продолженномъ, умѣренномъ, быстромъ или же очень быстромъ темпѣ.

Необходимыя особенности шаговъ.

§ 395. Маршировочный шагъ будетъ называться цѣлымъ въ томъ случаѣ, когда, напр., нога переходитъ изъ 4-ой задней позиціи въ 4-ую переднюю. Изъ этого вытекаетъ, что первый шагъ солдата, сдѣланный имъ изъ первой позиціи, будетъ только полшагомъ, также какъ и его послѣдній шагъ, при которомъ нога изъ 4-ой позиціи переходитъ только въ

1-ую, всё же остальные шаги будутъ цѣлыми шагами, какъ то видно на упражненіи 48, на стр. 16 нотныхъ примѣровъ. *Marche militaire.*

М. М. 80—120 = ♩ .

§ 396. Изображеніе хореографическихъ знаковъ, см. листъ IX, § 396.

Ключъ указываетъ, что маршировка должна быть произведена по прямому направленію впередъ. Предварительной позиціей является здѣсь 1-ая позиція. Во время *arsis'a* поднимаютъ лѣвую ногу и начинаютъ съ дегажированія. При первой нотѣ полного такта лѣвую ногу опускаютъ и заканчиваютъ дегажированіемъ на лѣвую ногу, въ результатъ чего правая нога оказывается въ 4-ой задней позиціи. Еще во время перваго тактоваго слога правая нога выпосится впередъ, а при первой нотѣ втораго тактоваго слога опускается на полъ. Хореографическіе знаки написаны только для *arsis'a*, перваго такта и заключительнаго; для остальныхъ тактовъ поставленъ знакъ повторенія, употребляемый въ музыкѣ.

§ 397. Подобнымъ же образомъ обстоитъ дѣло и съ шагами бокъ. Шагъ изъ 2-ой позиціи, мимо 1-ой въ 5-ую будетъ цѣлымъ шагомъ. Если нога дойдетъ лишь до 1-ой позиціи, то шагъ будетъ половиннымъ; если же нога дойдетъ до 3-ей позиціи, то получится $\frac{3}{4}$ шага. Въ случаѣ же перехода ноги за 5-ую позицію получится большой или продолженный шагъ.

Примѣчаніе. При этомъ слѣдуетъ имѣть въ виду различіе между *temps* и *pas*, слогомъ и шагомъ. Если, напр., движеніе произведено изъ 2-ой или 4-ой позиціи въ 1-ую, безъ *dégagement*, то оно составляетъ лишь слогъ шага, шаговой слогъ; если же къ этому движенію присоединено дегажированіе, то получится уже полъ-шага.

Величина шаговъ: большой, средній и малый шаги.

§ 398. Мы уже видѣли при объясненіи позицій въ § 14, что открытая позиція измѣряется длиной собственной ступни. Поэтому, если шагъ дѣлается изъ одной открытой позиціи въ другую, то длина шага окажется равной двойной длинѣ ступни шагающаго. Однако, не слѣдуетъ забывать, что такая норма шага вѣрна лишь для шаговъ танцора, потому что танцоръ долженъ выворачивать свои носки. Если же носки мало выворачиваются или же ставятся параллельно, то длина шаговъ увеличивается, потому что при совсѣмъ вывернутыхъ носкахъ длина ноги какъ-бы укорочена до пятки, тогда какъ при направленіи носковъ прямо впередъ, длина ноги увеличивается

частью ступни, а именно — посколькo шагающій повышается въ ходьбѣ; а съ удлинениемъ ноги увеличивается и длина шага.

По этому длина шага, сдѣланнаго при совѣтѣ невывернутыхъ носкахъ будетъ равняться почти тройной длинѣ ступни, а при полувывернутыхъ носкахъ— $2\frac{1}{2}$ длины ступни. Значить средней величины правильный танцевальный шагъ будетъ равняться приблизительно двойной длинѣ ступни шагающаго. Если длина шага перейдетъ за эту границу, то получится большой шагъ, если же не дойдетъ до нея — маленькій. На листѣ IX, § 398, изображены:

- a. параллельное положеніе ступней,
- b. полувывернутые наружу носки,
- c. совѣтѣ вывернутые носки.

Укороченные и удлинненные шаги.

§ 399. Компонистъ танцевъ, смотря по обстоятельствамъ, назначаетъ средніе, маленькіе или же большіе шаги, которые и должны исполняться танцорами въ указанномъ размѣрѣ. Но при извѣстныхъ условіяхъ танцующіе могутъ быть вынуждены измѣнить величину шаговъ, какъ, напр.: если дама низенькаго роста танцуетъ въ парѣ съ кавалеромъ высокаго роста.

Очевидно, что въ этомъ случаѣ дамѣ прійдется увеличить длину своихъ шаговъ, а кавалеру укорачивать свои шаги.

Простые и составные шаги.

§ 400. Простое движеніе неразложимо; но простой шагъ можетъ состоять изъ нѣсколькихъ основныхъ движеній: онъ можетъ быть однопріемнымъ или многопріемнымъ, можетъ обладать различными побочными особенностями, но не долженъ быть разложимымъ на два или болѣе простыхъ шаговъ. Значить составной шагъ можетъ быть образованъ только соединеніемъ простыхъ шаговъ.

Направленіе шаговъ.

§ 401. Шаги на мѣстѣ. Шагъ не требуетъ обязательнаго передвиженія шагающаго съ мѣста, на которомъ тотъ стоялъ, начиная шагъ; но всякій шагъ требуетъ перемѣны позиціи и дегажированія. Такъ, напр., если даже солдату иногда прихо-

дится дѣлать шаги на мѣстѣ, то тѣмъ болѣе это должно встрѣчаться въ танцахъ, гдѣ значеніе слова: шагъ — гораздо шире.

Прямолинейные и криволинейные шаги.

§ 402. Если шагающая нога достигаетъ цѣли безъ обхода, то получается прямолинейный шагъ, какъ, напр., маршировочный, при которомъ нога по прямой линіи переходитъ изъ 4-ой задней позиціи въ 4-ую переднюю. Наоборотъ: если цѣль достигается обходомъ — по круговой, волнообразной или извивающейся змѣей линіи, то такой шагъ будетъ криволинейнымъ.

Одноприемные и многоприемные шаги.

т. е. односложные и многосложные.

§ 403. Что слѣдуетъ понимать подъ приемомъ, *temps*, было уже достаточно объяснено, и эти объясненія были повторены въ различныхъ параграфахъ. Значитъ, когда говорятъ объ одноприемномъ (односложномъ) шагѣ, то подъ этимъ слѣдуетъ понимать, что весь шагъ, включая сюда и дегажированіе требуетъ для своего исполненія только одинъ тактовой слогъ. Односложные шаги можно сравнить съ односложными словами.

Мѣрило быстроты, темпъ — *tempo*.

§ 404. Умѣренная быстрота лежитъ въ природѣ нашего организма. Быстрые шаги требуютъ извѣстной поспѣшности и притомъ утомительнѣе умѣренныхъ. Медленные же шаги требуютъ намѣренной задержки со стороны шагающаго, тогда какъ растянутые шаги требуютъ чрезвычайной медленности и задержки каждой отдѣльной части шага. И медленные и задержанные растянутые шаги утомительнѣе умѣренныхъ, потому что они заставляютъ шагающаго противудѣйствовать естественной потребности двигаться съ умѣренной быстротой.

§ 405. Со времени изобрѣтенія метронома, степень быстроты исполненія рѣдко уже обозначаютъ словами: обыкновенно для этого служитъ приведеніе числа колебаній маятника метронома въ минуту.

Указанная нами въ этомъ руководствѣ быстрота исполненія различныхъ танцевъ составляетъ, особенно для обще-

ственныхъ танцевъ умѣренную быстроту движенія. Нахожденіе умѣренной быстроты движенія бываетъ иногда довольно трудно. Для такого нахожденія можно руководствоваться слѣдующими соображеніями.

§ 406. Степень быстроты обыкновенной ходьбы человѣка довольно точно совпадаетъ съ числомъ ударовъ его пульса. Молодые люди ходятъ быстрѣе стариковъ, сангвиники — быстрѣе флегматиковъ, человѣкъ, будучи въ веселомъ расположеніи духа, идетъ быстрѣе, нежели когда онъ бываетъ печаленъ, каковая степень быстроты движеній находится въ зависимости отъ числа ударовъ пульса.

§ 407. Этотъ законъ природы, простирается, конечно, и на танцы; а такъ какъ салонные танцы служатъ для увеселенія, то ихъ темпъ, понятное дѣло, долженъ быть быстрѣе темпа обыкновенной ходьбы. Въ балетныхъ танцахъ темпъ находится въ зависимости отъ характера танца.

§ 408. На основаніи приведенныхъ объясненій можно принять, что быстрота ходьбы 30-ти лѣтней особы, не волнующей какими нибудь особенными чувствами, дастъ приблизительно ту степень быстроты движенія, которая обозначается выраженіемъ — умѣренная быстрота.

Большіе шаги требуютъ, конечно, больше времени чѣмъ маленькіе, а шаги въ прыпрыжку, какъ, напр., въ полькѣ, — больше времени, чѣмъ скользимые шаги. Это происходитъ отъ того, что прыжокъ самъ по себѣ уже требуетъ извѣстное время для своего исполненія.

Побочныя особенности шага.

§ 409. Если по названію шага не видно долженъ-ли онъ быть чертимъ по полу или же скользимъ, то это значить, что мы имѣемъ дѣло съ шагомъ, исполняемымъ ногой на вѣсу, т. е. такимъ, при которомъ нога можетъ перейти изъ одной позиціи въ другую, не касаясь пола.

Если шагъ не называется ни прямымъ, ни согнутымъ, т. е. не долженъ исполняться ни совершенно вытянутой, ни сильно согнутой ногой, то нормой такого шага служитъ шагъ, употребляемый при обыкновенномъ хожденіи, а именно, неприпужденное, свободное сгибаніе и вытягиваніе всей ноги, какъ оно происходитъ невольно при шаганіи.

§ 410. Побочная особенность шага должна быть отдѣльной отъ него, причемъ онъ тѣмъ не менѣе долженъ сохра-

нить характеръ шага. Такія побочныя особенности касаются составляющихъ шагъ движеній или позицій.

Значеніе слова *pas*.

§ 411. Въ танцевальномъ искусствѣ значеніе слова *pas* гораздо растяжимѣе, чѣмъ въ общеразговорномъ языкѣ. Подъ словомъ шагъ на русскомъ языкѣ никогда не понимаютъ болѣе того, что нами было объяснено выше, а именно, простая или сложная перемѣна позицій, соединенная съ дегажированіемъ. Но смыслъ французскаго слова *pas* гораздо шире.

Французы этимъ словомъ иногда обозначаютъ цѣлый балетный танецъ, исполняемый однимъ или же нѣсколькими лицами, напр.: *pas seul*, соло, *pas de deux*, *pas de trois*; даже хороводные танцы могутъ обозначаться этимъ словомъ, какъ, напр.: *pas de fleurs*, *pas de soldats*, *pas de manteaux* etc.

Названія шаговъ.

§ 412. Каждый шагъ имѣетъ въ танцевальномъ искусствѣ свое названіе. Это названіе взято обыкновенно съ французскаго и должно служить объясненіемъ шага. Благодаря невѣрному переводу и употребленію этихъ названій въ предѣлахъ Франціи, въ терминологіи танцевальнаго искусства явилось столько смѣшеній и неправильныхъ употребленій такихъ названій, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ бываетъ чрезвычайно трудно вѣрно понять что именно подразумѣвается подъ извѣстнымъ выраженіемъ.

Этимъ обстоятельствомъ очень затрудняется правильное пониманіе вышедшихъ до настоящаго времени сочиненій о танцевальномъ искусствѣ.

§ 413. Изъ этого положенія нѣтъ другаго выхода, какъ руководиться буквальнымъ смысломъ словъ. Серьезная помощь могла-бы быть оказана этому дѣлу изданіемъ словаря танцевальнаго искусства, который былъ-бы принятъ академіями преподаванія танцевъ выдающихся европейскихъ народовъ.

§ 414. На французскомъ языкѣ слово *pas* очень часто совершенно выпускается, подразумѣваемое въ употребленіи неопредѣленнаго члена *un*. Значить, если, напр., говорить: *faites un glissé, deux tortillés, un jeté et un assemblé* etc., то подъ такими выраженіями слѣдуетъ всегда понимать шаги или шаговые слоги.

На русскомъ языкѣ слово шагъ употребляется чаще, потому что нельзя сказать сдѣлайте одинъ скользимый и т. п., а приходится говорить: сдѣлайте скользимый шагъ и т. д. Но когда употребляютъ французское названіе шага, то можно также сказать: одно *glissé*, одно *tortillé*, одно *couuré* и т. д.

Примѣчаніе. Лица, читающія это сочиненіе въ первый разъ и желающія ознакомиться съ предлагаемой мною хореографической системой, должны хорошо запомнить только что высказанное, такъ какъ иначе они могутъ быть введены въ заблужденіе сходными выраженіями.

§ 415. Если *participe passé* — *glissé*, *plié*, *tourné* и т. д., обратить употребленіемъ неопредѣленного члена въ существительныя, то они означаютъ соответствующіе шаги, всегда соединенные съ дегажированіемъ.

§ 416. Чтобы вѣрно назвать шагъ, необходимо принять во вниманіе, помимо его необходимыхъ особенностей, еще слѣдующее: 1) какія особенности сопровождаютъ движеніе шагающей ноги и что слѣдуетъ за этимъ движеніемъ; 2) какого рода движенія исполняются подпирющей ногой во время шаганія свободной ноги.

Ходебный шагъ — *pas allé*.

§ 417. Этотъ шагъ называютъ обыкновенно *pas marché*; но между ходьбой и маршировкой существуетъ большая разница. Ходить, значить двигаться совершенно непринужденно, тогда какъ маршировка означаетъ шаганіе впередъ, подъ тактъ, вытягивая ноги. Человѣкъ, который просто идетъ, свободно опускаетъ руки, не препятствуя имъ покачиваться при ходьбѣ, тогда какъ руки марширующаго или находятся въ какомъ нибудь предписанномъ положеніи или же совершаютъ извѣстнаго рода движенія. При ходьбѣ шагающую ногу просто опускаютъ на землю, лишь бы подхватить падающее впередъ тѣло, тогда какъ при маршировкѣ шагающую ногу ставятъ сперва на носокъ и затѣмъ уже переносятъ на нее вѣсъ тѣла.

§ 418. Чтобы приобрести граціозную, увѣренную и легкую походку, слѣдуетъ стать выпрямившись, въ положеніи, изображенномъ на рис. 1-омъ, и затѣмъ, безъ насильственного вытягиванія и выворачиванія ноги, легко опустить ее на ступню. Для обыкновенной ходьбы совершенно достаточно такого выворачиванія ступней, при которомъ онѣ находились-бы подъ прямымъ угломъ, какъ то было показано въ § 398 в. Если выворачивать ноги сильнѣе, то походка дѣлается менѣе

твердой и кажется аффектированной. Отъ ученика не слѣдуетъ требовать, чтобы онъ опускалъ ногу сперва именно на носокъ, а не на пальцы, потому что такого рода походка не можетъ быть на долго удержана, выглядит аффектированной и кажется смѣшной. Колѣни слѣдуетъ лишь настолько сгибать, насколько это необходимо для непринужденнаго шаганія.

§ 419. Простая ходьба должна совершаться по прямой линіи, т. е. слѣдуетъ переставить ногу прямо изъ 4-ой задней позиціи въ 4-ую переднюю, стараясь не скрещивать ногъ, что неминуемо произойдетъ если ходить на ципочкахъ, выворачивая носки; но съ другой стороны не слѣдуетъ также тяжело ступать или же стучать каблуками. Такая ходьба обнаруживаетъ полное невниманіе шагающаго къ своей внѣшности.

§ 420. Необходимо обратить вниманіе и на быстроту ходьбы. Въ § 406 уже было высказано, что скорость ходьбы человѣка довольно точно совпадаетъ съ числомъ ударовъ его пульса. Такъ какъ у взрослыхъ молодыхъ людей пульсъ дѣлаетъ въ минуту около 80 ударовъ, то это число является ихъ естественнымъ темпомъ ходьбы, и потому можно дозволить для кадрили быстроту 90—100 шаговъ въ минуту. Болѣе быстрый темпъ уже принуждаетъ танцующихъ къ непріятной поспѣшности.

Движенія рукъ во время ходьбы.

§ 421. По законамъ равновѣсія движенія рукъ и ногъ противоположны, т. е. лѣвая рука двигается параллельно правой ногѣ, а правая рука—параллельно лѣвой ногѣ, что и составляетъ ту естественную оппозицію, которая была нами объяснена въ § 289. Рукамъ слѣдуетъ предоставить свободу двигаться, каковое движеніе, если правильно держаться, не будетъ значительнымъ.

Пальцы должны быть свободно полужакрыты. Если ихъ вытягиваютъ, то это выглядит птянуто; если же сжимаютъ кулаки, то человѣкъ получаетъ видъ разсерженнаго. Если подбочениваться кистью, то со стороны кажется, какъ будто человѣкъ не знаетъ что дѣлать со своими руками, а подбоченившись кулакомъ придаетъ себѣ задорный, нахальный видъ.

§ 422. Для выработки у учениковъ изящной походки, слѣдуетъ заставлять ихъ почаще ходить подъ музыку, въ порядкѣ, по одному или попарно, причемъ они должны, смотря по пространству и прочимъ условіямъ, описывать на полу

разныя фигуры, въ родѣ круговъ, четырехугольниковъ, змѣистыхъ линій и т. д. Для непривыкшихъ учениковъ слѣдуетъ при этомъ велѣть играть легко понятную польку или маршь, а для болѣе опытныхъ — полонэзъ, потому что отмѣчаніе $\frac{2}{4}$ или $\frac{3}{4}$ такта легче для слуха, чѣмъ отмѣчаніе $\frac{3}{4}$ такта.

При такихъ упражненіяхъ слѣдуетъ также принимать во вниманіе ростъ учениковъ. Не слѣдуетъ располагать въ одну линію дѣтей и взрослыхъ, такъ какъ въ такомъ случаѣ дѣтямъ приходится сильно удлинять свои шаги, а взрослымъ, наоборотъ, укорачивать ихъ.

Маршировочный шагъ — *pas marché*.

§ 423. Съ разницей между ходьбой и маршировкой мы уже познакомились въ § 417. Подъ маршировкой понимается урегулированная для военныхъ цѣлей ходьба. Положеніе корпуса при этомъ болѣе определенное, чѣмъ при обыкновенной ходьбѣ, носки болѣе вытягиваются, а темпъ точнѣе опредѣляется.

§ 424. Медленная маршировка составляетъ очень полезное упражненіе и притомъ не только для мальчиковъ и молодыхъ людей, но и для дѣвочекъ. Наиболѣе подходящимъ для этого темпомъ, по метроному Мельцеля будетъ 72. При М. М. 60 ученики должны быть уже болѣе опытные, и чѣмъ медленнѣе темпъ, тѣмъ труднѣе это упражненіе.

Ноги слѣдуетъ заставить поднимать до полувисоты (§ 67). Такая полувисота обозначается двумя короткими вспомогательными линіями надъ знакомъ несенія.

§ 425. Повсюду, въ войскахъ, принято начинать маршировку съ лѣвой ноги, а потому преподаватель долженъ предварительно медленно скомандовать: «шагомъ», а затѣмъ слово «маршь!» быстро, рѣзко и съ удареніемъ, чтобы лѣвая нога могла быть поднята во время неакцентуированной ноты, а при первой акцентуированной уже опять опущена на землю.

Примѣчаніе. По методу многихъ балетмейстеровъ и преподавателей танцевальнаго искусства маршировка начинается съ правой ноги. Потому, вѣроятно, въ балетахъ такъ рѣдко маршируютъ правильно въ шагъ и это потому что для дополненія персонала берутъ обыкновенно солдатъ, которые привыкли начинать съ лѣвой ноги. Такъ какъ при теперешней военной повинности почти всѣ молодые люди приучены начинать маршь съ лѣвой ноги, то и авторъ считаетъ за лучшее начинать и въ танцахъ маршь съ лѣвой ноги, если фигуры не требуютъ другаго порядка, какъ, напр., въ круговыхъ танцахъ, въ которыхъ кавалеры начинаютъ съ лѣвой, а дамы съ правой ноги.

Перемѣна ноги. — *Changement de pied.*

Листъ XI, § 426.


§ 426. При занятіяхъ маршировкой очень важно соблюденіе марширующими одинаково-сторонности шага, т. е. одно-временнаго шагація всѣми съ одной и той-же ноги, такъ какъ иначе упражненіе это выглядитъ очень не красиво и ученики толкаются и мѣшаютъ другъ другу. Если кто ошибся, то онъ долженъ перемѣнить ногу. Эта перемѣна ноги дѣлается слѣдующимъ образомъ:

Предположимъ, что лѣвая нога только что опущена во время акцентуированной ноты: Въмѣсто того, чтобы выносить теперь правую ногу впередъ въ 4-ую позицію дѣлаютъ ею только полъ шага—въ 1-ую позицію или въ случаѣ необходимости въ 3-ью заднюю, а вторую половину шага доканчиваютъ лѣвой ногой.

§ 427. Но при такой перемѣнѣ ноги слѣдуетъ также наблюдать ритмъ, который долженъ соответствовать этому движенію.

Какъ упражненіе, можно заставить сдѣлать эти перемѣны ноги нѣсколько разъ подъ рядъ черезъ извѣстные промежутки времени.

49-ое упражненіе. Перемѣна ноги — *changement de pied.*

Стр. 16. М. М. 72—100 = 

Примѣчаніе. Въ 49-мъ упражненіи для перемѣны ноги употребляется 3-ья позиція, потому что она можетъ быть изображена яснѣе 1-ой.

§ 428. Тѣ ученики, которые обладаютъ такимъ тонкимъ музыкальнымъ слухомъ или чувствомъ такта и получили такое музыкальное образованіе, что могутъ по самой мелодіи узнать, какой нотой начинается тактъ, пусть считаютъ съ музыкой до 4-хъ, чтобы затѣмъ при первой нотѣ такта опустить лѣвую ногу; остальные-же должны сообразоваться съ офицеромъ или предводителемъ.

Сокращенный знакъ, служащій для перемѣны ноги, изображенъ на листѣ XI, § 428.

Систематическое расположеніе шаговъ при преподаваніи.

§ 429. Всѣ учителя танцевъ согласны въ томъ, что при преподаваніи слѣдуетъ переходить постепенно отъ сравнительно

легкого къ болѣе трудному и отъ простыхъ шаговъ къ болѣе сложнымъ. И тѣмъ не менѣе ни преподаватели, ни руководства не сходятся на одной какой нибудь системѣ расположенія шаговъ, но каждый преподаватель увѣряетъ, что его система самая вѣрная и каждый выражаетъ желаніе, чтобы другіе преподаватели пользовались этой его системой. — Такъ какъ исполненіе такихъ противорѣчивыхъ желаній физически невозможно, то старшины Нѣмецкой Академіи преподаванія танцевальнаго искусства, приняли нижеслѣдующій порядокъ расположенія шаговъ, — порядокъ, употреблявшійся знаменитыми балетмейстерами Taglioni, Laucheggu и ихъ лучшими учениками.

Расположеніе въ этомъ порядкѣ, такъ называемыхъ, школьныхъ шаговъ оказалось очень полезнымъ и удобнымъ въ школахъ балета и въ учебныхъ заведеніяхъ; но при преподаваніи танцевъ лицамъ, желающимъ изучить лишь общепотребительные общественные танцы и притомъ въ возможно болѣе короткій срокъ, нельзя придерживаться этого расположенія такъ точно, какъ, напр., въ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ курсъ распределенъ на нѣсколько лѣтъ, и потому въ первомъ случаѣ предоставляется самому учителю выборъ и расположеніе необходимыхъ, по его мнѣнію, предварительныхъ упражненій и шаговъ, въ соотвѣтствіи съ предоставленнымъ ему временемъ, способностями его учениковъ и преслѣдуемыми ими цѣлями.

Повысительные шаги — *pas élevés*.

§ 430. Что именно слѣдуетъ понимать подъ повышеніемъ, было объяснено въ § 121. Эпитетъ «повысительный» показываетъ, что при исполненіи этого шага слѣдуетъ повышать корпусъ, что придаетъ шагу извѣстную эластичность, а танцамъ, въ которыхъ этотъ шагъ употребляется, характеръ необычайной граціи. Соотвѣтственно этому, всякій шагъ, сопровождаемый такимъ повышеніемъ, будетъ повысительнымъ шагомъ. Впрочемъ, при обладаніи еще другими особенностями такой шагъ получаетъ свое названіе отъ этихъ особенностей.

§ 431. Различіе между повысительнымъ и носковымъ шагами состоитъ въ томъ, что при послѣднемъ танцоръ остается въ теченіи всего времени исполненія шага на носкѣ, тогда какъ въ первомъ — за всякимъ повышеніемъ слѣдуетъ пониженіе.

§ 432. Различіе между повысительнымъ шагомъ и шагомъ въ припрыжку еще значительнѣе. Повышеніе составляетъ

плавное движеніе, обусловливаемое выпрямленіемъ нижней части ноги, тогда какъ прыганіе — рѣзкое движеніе отталкиванія, для котораго требуется сгибаніе и сильное выпрямленіе колѣна, которыя только и дѣлають возможнымъ отдѣленіе корпуса отъ пола.

§ 433. Прямолинейные повысительные шаги заканчиваются во 2-ой или 4-ой позиціи; скрещенные — въ 3-ей, 5-ой или же соотвѣтствующей промежуточной позиціи. За немногими исключеніями, повышение приходится на легкую ногу, а пониженіе — на акцентуированную.

Всѣ повысительные шаги, послѣ того, какъ они были исполнены ногой на вѣсу, т. е. нога переносилась изъ одной позиціи въ другую, не касаясь пола, должны быть еще продѣланы скользя, что при хореографическомъ изображеніи ихъ обозначается значкомъ скользенія и должно быть выражено въ наименованіи шага.

50-ое упражненіе. Повысительные шаги. — *Pas élevés.*

Стр. 17. М. М. 54 = ♩

Подробный способъ писанія ихъ — на листѣ XI, § 433.

При повтореніи восьми тактной музыкальной фразы, каждое упражненіе должно быть исполнено въ обратномъ направленіи, какъ то обозначается ключемъ.

Маршировочный повысительный шагъ. — *Pas marché élevé.*

§ 434. Характеръ шага опредѣляется значеніемъ употребленныхъ эпитетовъ.

Ноги при этомъ шагѣ болѣе вытягиваютъ, положеніе корпуса — болѣе твердое и вся виѣшность производитъ впечатлѣніе болѣе строгой выдержки. Существенное отличіе этого шага отъ ему подобныхъ, составляетъ моментъ дегажированія.

При обыкновенномъ повысительномъ шагѣ выносимая впередъ нога ставится на полу, чтобы подхватить падающій впередъ корпусъ; тогда какъ при маршировочномъ повысительномъ шагѣ выносимая нога сперва становится на носокъ и затѣмъ уже происходитъ перенесеніе на нее вѣса тѣла. Простой повысительный шагъ годится для веселыхъ мелодій и такихъ танцевъ, характеръ которыхъ непринужденное, беззаботное веселье; маршировочный же повысительный шагъ употребляется для композицій, исполняемыхъ медленно и величественно.

Повысительная ходьба исполняется маленькими шагами; а повысительная маршировка — большими и требуетъ позицій на вѣсу.

51-ое упражненіе. Стр. 17. М. М. 60 = ♩ и листъ XI, § 434.

Носковой шагъ — *pas sur les pointes*.

§ 435. Раньше въ § 431 было сказано, что понятіе носковый шагъ различается отъ понятія о повысительномъ шагѣ. Въ носковыхъ позиціяхъ шаги дѣлають невольнo меньшаго размѣра, нежели въ пальцевыхъ и ступневыхъ позиціяхъ.

§ 436. Эти шаги носятъ еще названіе *pas emboîtés*, т. е. шаги, столь маленькіе, что они дѣлаются какъ-бы въ коробѣ. Такъ называются эти шаги тогда, когда ихъ дѣлають такими малыми, что нога, исполняя ихъ не проходитъ чрезъ открытую позицію.

52-ое упражненіе. *Petits pas sur les pointés, ou pas emboîtés*.

Стр. 18. М. М. 72 = ♩ скорѣе и медленнѣе.

Маленькіе носковые шаги.

Листъ XI, § 436.

Хореографическое изображеніе этихъ шаговъ сокращеннымъ способомъ, послѣ приведенныхъ нами примѣровъ будетъ, надѣмся, понятно читателю. Цифра, помѣщенная подъ линіей пола, относится всегда къ ногѣ, стоящей впереди, а точка — къ ногѣ, помѣщенной сзади.

53-ье упражненіе. Стр. 18. Носковый шагъ при пережѣи ритма. Специальное назначеніе этого упражненія состоитъ въ приученіи учениковъ къ согласованію своихъ движеній съ ритмомъ, т. е. съ потными фигурами. Къ сожалѣнію, лишь немногіе преподаватели обращаютъ должное вниманіе на эту важную часть танцевальнаго искусства.

Бѣглые шаги — *les pas de course*.

§ 437. Разница между маршировкой и хожденіемъ была объяснена въ § 417. Бѣгъ отличается отъ ходьбы тѣмъ, что постоянно одна какая нибудь нога находится на вѣсу: въ то время какъ тѣло какъ бы падая на одну ногу, другую ногу

уже опять поднимаютъ. — Хотя бѣгъ бываетъ обыкновенно быстрѣ ходьбы, все же одна степень быстроты, сама по себѣ, еще не составляетъ существеннаго различія этихъ движеній. Быстро идущій человѣкъ движется быстрѣ, нежели медленно бѣгущій. Но даже при самой скорой ходьбѣ, при каждомъ шагѣ, въ извѣстный моментъ, обѣ ноги касаются земли, чего не бываетъ даже при наиболѣе медленномъ бѣгѣ.

Бѣгать можно: на подошвахъ, пальцахъ, носкахъ или пяткахъ, — впередъ, взадъ или вбокъ.

§ 438. Бѣгъ на всей ступнѣ, въ которомъ, благодаря сильному наклоненію корпуса впередъ, шаги больше нежели при ходьбѣ, сопровождается обыкновенно нѣкоторымъ сгибаніемъ колѣнъ, что въ танцахъ вообще выглядитъ неуклюже и употребляется только въ народныхъ танцахъ и комическихъ сценахъ при изображеніи нравовъ и обычаевъ низшихъ сословій.

§ 439. Пальцевой бѣгъ уже граціознѣе, причемъ ноги уже невольно приходятся прямо, эти шаги употребляются въ тацахъ очень часто. Большой частью ихъ дѣлаютъ маленькими и скрещенными, — впередъ, взадъ и вбокъ.

§ 440. Носковый бѣгъ употребляется очень часто въ серьезныхъ танцахъ, обыкновенно въ видѣ мелкихъ шажковъ, при чрезвычайно скоромъ темпѣ.

§ 441. Пяточный бѣгъ употребляется только въ видѣ мелкихъ шажковъ въ нѣкоторыхъ народныхъ танцахъ, какъ, напр., въ мателотѣ — *matelote* и т. п.

§ 442. Какъ гимнастическое упражненіе, бѣгъ имѣетъ очень важное значеніе и строго урегулированъ въ гимнастикѣ. Для болѣе продолжительнаго бѣга можно принять 150 шаговъ въ минуту, а для скорого — 210. Рисунки 118 и 119 показываютъ положеніе бѣгущаго въ разные моменты бѣга.

§ 443. Для хореографическаго изображенія бѣга служить маленькое русское г, листъ XI, § 443.

Если такой знакъ стоитъ на линіи пола безъ какихъ-либо другихъ побочныхъ знаковъ или же съ горизонтальной чертой, помѣщенной подъ линіей пола, то мы имѣемъ дѣло съ подошвеннымъ бѣгомъ.

Если подъ этимъ знакомъ стоитъ запятая, то она означаетъ пальцевой бѣгъ.

Маленькій кружокъ — носковой, а запятая, обращенная острымъ концомъ вверхъ — пяточный бѣгъ.

§ 444. Большие шаги обозначаются большимъ знакомъ, средние — знакомъ среднихъ размѣровъ, а маленькіе — маленькимъ, причемъ относительный размѣръ этого знака устанавливается въ зависимости отъ размѣра позиціонныхъ знаковъ.

§ 445. Для уясненія того, какимъ образомъ совершается переходъ изъ одной позиціи въ другую, часто бываетъ необходимымъ изобразить соотвѣтствующій знакъ движенія; но если всѣ позиціи изображены хореографически точно и подробно, то знаки движеній дѣлаются въ большинствѣ случаевъ излишними или же, по крайней мѣрѣ, ихъ не къ чему сопровождать побочными знаками.

§ 446. Если желаютъ писать сокращеннымъ способомъ, для сбереженія времени и труда, то ради ясности, не рѣдко придется присоединять къ знакамъ движенія по одному или по нѣсколько побочныхъ значковъ.

§ 447. Бѣглый шагъ заканчивается подпираниемъ тѣла ногой, сдѣлавшей шагъ, почему послѣ изображенія такого шага слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на слѣдующую за нимъ позицію.

Примѣчаніе. Не слѣдуетъ забывать, что дегажированіе относится еще къ бѣглому шагу и уже выражается змѣистымъ знакомъ бѣга, потому и нѣтъ необходимости помѣщать возлѣ позиціоннаго знака еще отдѣльный знакъ для обозначенія дегажированія.

§ 448. *Temps de Courante*. Этотъ медленный, не соотвѣтствующій своему названію шагъ, употреблявшійся въ одномъ, давно забытомъ, танцѣ, имѣетъ извѣстное значеніе, лишь въ смыслѣ классической реликвіи. Въ настоящее время онъ рѣдко приводится среди учебныхъ упражненій, потому что мы теперь обладаемъ массой другихъ упражненій, совершенно достаточныхъ для необходимаго развитія ногъ.

§ 449. Въ мазуркѣ употребляется одно *pas courant*, схожее съ бѣглымъ шагомъ. Подробное описаніе этого *pas courant* слѣдуетъ при объясненіи мазурки.

Перестановка ногъ или ступней. — *Changement de jambes ou de pieds.*

§ 450. Каждый шагъ составляетъ перемѣну позиціи и перестановку ступни и необходимо сопровождается дегажированіемъ; но если мѣняемая позиція скрещенная, то перемѣна

состоить, главнымъ образомъ, въ перестановкѣ ногъ, почему это движеніе и носитъ названіе *changement de jambes ou de pieds*.

Примѣчаніе. Французскіе авторы называютъ это упражненіе обыкновенно *changement de jambes*, Нѣмецкая же Академія установила названіе *changement de pieds*.

§ 451. Въ § 157 такая перестановка ногъ была рассмотрѣна какъ упражненіе на повышеніе; въ настоящемъ отдѣлѣ мы ее разберемъ какъ упражненіе въ прыганіи. — Ставъ предварительно въ 3-ю или 5-ую позицію, дѣлають прыжекъ на обѣихъ ногахъ, во время котораго мѣняють положеніе такимъ образомъ, чтобы нога, находившаяся до прыжка спереди, очутилась-бы послѣ него сзади.

54-ое упражненіе. Стр. 19. М. М. 58—80 = ♩

a. *Changements-de-pieds élevés en 3-me position*. — Перестановка ногъ съ повышеніемъ въ 3-ей позиціи.

b. *Changements-de-pieds sautillés en 5-me position*. — Перестановка ногъ во время легкаго прыжка въ 5-ой позиціи.

c. *Changements-de-pieds sautillés en 5-me position*. — Перестановка ногъ во время высокаго прыжка въ 5-ой позиціи.

Примѣчаніе. См. § 369. Высокіе прыжки можно изображать знакомъ, служащимъ для изображенія скачковъ, но только безъ знака дегажированія.

d. *Changements-de-pieds sautés en se tournant*. — Перестановка ногъ во время легкаго прыжка съ поворотомъ.

Примѣчаніе. Помѣщенный въ началѣ линіи знакъ, похожій на ключъ, означаетъ, что поворотъ долженъ продолжаться въ теченіи всей мелодіи, а помѣщенный знакъ подъ каждымъ тактомъ означаетъ $\frac{1}{4}$ часть круга.

e. *Changements-de-pieds sautés et écartés*. — Перестановка ногъ во время высокаго прыжка съ раздвиганіемъ ногъ.

f. *Changements-de-pieds sautés et relevés*. — Перестановка ногъ во время легкаго прыжка съ переповышеніемъ, т. е. со вторичнымъ повышеніемъ.

Примѣчаніе. Такія упражненія на перестановку ногъ могутъ быть повторены и при другихъ условіяхъ, но непременно въ соединеніи съ присѣданіемъ. Они сильно способствуютъ развитію ножныхъ мускуловъ. Способъ письменнаго изображенія ихъ, помѣщенъ на листѣ XI, § 451.

Выскальзыванія. — Echarré.

§ 452. Echarrer значитъ ускользнуть. Понимаемое подъ этимъ выраженіемъ танцевальное движеніе состоитъ изъ подпрыга на обѣихъ ногахъ, сопровождаемаго при паденіи корпуса раздвиганіемъ ногъ въ открытую позицію.

§ 453. Обыкновенно это движеніе исполняется на мѣстѣ; предварительная позиція 3-ья или 5-ая. Обѣ ноги, послѣ предварительнаго присѣданія и подброса корпуса отдѣляются отъ пола, расходятся при этомъ и при паденіи корпуса ставятся легко на пальцы въ какую нибудь открытую позицію, — лучше всего во 2-ую. Листъ XI, § 453.

Примѣчаніе. Французскіе танцоры ставятъ ноги обыкновенно въ 3-ью позицію, а итальянскіе — въ 5-ую. Это послѣднее выходитъ отчетливѣе и потому я преимущественно употребляю 5-ую позицію.

Шагъ паденія. — Pas tombé.

§ 454. Паденіе при écharré на ступни не рѣдко акцентуируется, какъ, напр., при приготовленіи къ повороту на воздухъ, и тогда оно называется pas tombé. См. § 374 и листъ XI, § 454 b.

Шагъ раздвиганія. — Pas écarté.

§ 455. Ecarter означаетъ разставлять, раздвигать и т. п. Иногда это танцевальное движеніе обозначаютъ также словомъ «Spatat», происшедшимъ отъ итальянскаго слова spalancare, что означаетъ широко раздвинуть или разставить и т. п.

Предварительная позиція — 5-ая. Движеніе начинаютъ высокимъ подпрыгомъ на обѣихъ ногахъ, во время котораго широко раздвигаютъ ноги, а при паденіи корпуса опять сдвигаютъ ихъ въ замкнутую позицію.

Если во время паденія тѣла должна произойти перестановка ногъ, то соответствующій знакъ ставится подъ знакомъ, изображающимъ раздвиганіе, листъ XI, § 455.

Сдвиганіе. — Assemblé.

§ 456. Слово assembler обозначаетъ собрать или соединить и т. п. Сдвиганіе можетъ быть или только одноположнымъ

шагомъ, или же танцевальнымъ слогомъ, смотря потому, будетъ-ли оно сопровождаться дегажированіемъ или нѣтъ. Обыкновенно это движеніе служить для заканчиванія шаговыхъ фразъ, такъ что его рѣдко употребляютъ самостоятельно, и оно чаще всего встрѣчается въ соединеніи съ другими шагами. Изъ такихъ соединеній наиболѣе употребительное—соединеніе *assemblé* съ *jeté*, или перебросомъ.

§ 457. Оно исполняется на мѣстѣ. Предварительная позиція—5-ая, съ помѣщеніемъ правой ноги впереди. Во время *arsis*'а слѣдуетъ подготовиться къ движенію равномернымъ присѣданіемъ; затѣмъ, скользнуть лѣвой ногой вбокъ, во 2-ую воздушную позицію и потомъ, сильно подскочивъ на правой ногѣ, сдвинуть ноги на носкахъ, поставивъ лѣвую ногу впереди (*dessus*) въ 5-ую позицію.

При повтореніи нѣсколькихъ *assemblés dessus* подъ рядъ слѣдуетъ ихъ исполнить попеременно-сторонними.

При *assemblé dessous* нога, скользнувъ во 2-ую воздушную позицію, приставляется къ другой ногѣ сзади въ 5-ой позиціи.

55-ое упражненіе. *Assemblés dessus et dessous*.—Верхнія (переднія) и нижнія (заднія) сдвиганія.

Стр. 19. М. М. 60 = ♩.

a. Верхнія сдвиганія (переднія).

b. Нижнія > (заднія).

§ 458. Первый тактъ написанъ весь, а второй — сокращенъ съ помощью сократительнаго хореографическаго знака. По незаполненному ступневому знаку можно узнать, въ какую позицію должна быть поставлена шагающая нога, листъ XI, § 458.

Перебросочные шаги. — *Pas jetés*.

§ 459. Перебрасываніе корпуса очень сходствуетъ съ бѣгомъ. Разница между этими движеніями состоитъ въ томъ, что при бѣгѣ одна нога всегда касается земли, тогда какъ при перебросѣ существуетъ моментъ, когда обѣ ноги находятся на воздухѣ (§ 372).

§ 460. Шагъ этотъ односложенъ и состоитъ изъ четырехъ простыхъ движеній, т. е. сгибанія, выпрямленія, повышенія и дегажированія.

Чтобы подбросить тѣло на воздухъ, слѣдуетъ сперва согнуть подпирющую ногу, затѣмъ съ силою быстро выпрямить ее и повыситься при этомъ. Такъ какъ при перебросѣ

вѣсь тѣла долженъ быть подхваченъ другой ногой, то все движеніе это должно еще сопровождаться дегажированіемъ.

§ 461. Очень часто перебросъ сопровождають еще повышеніемъ на ногѣ, принявшей вѣсь тѣла. Это второе повышеніе носить въ такомъ случаѣ названіе *relèvement* — вторичнаго повышенія, или перевышенія.

§ 462. Шагъ этотъ употребляется очень часто и въ очень различныхъ соединеніяхъ съ другими позиціями и движеніями; но такого рода соединенія уже не входятъ въ понятіе слова *jeté* и должны быть выражены соотвѣтствующими эпитетами.

На листѣ XI, § 462, изображенъ хореографическій перебросочный шагъ въ первомъ случаѣ подробно, а рядомъ — сокращено.

§ 463. Такъ какъ подробное хореографическое изображеніе перебросочнаго шага по своей сложности довольно затруднительно, то мы приняли для изображенія этого шага особенный знакъ.

Перебросъ можно было-бы изображать тѣмъ-же знакомъ, который служитъ для изображенія скачка; но такъ какъ при перебросѣ необходимо обратить вниманіе именно на паденіе корпуса, то знакъ дегажированія долженъ быть въ этомъ случаѣ нарисованъ толше чѣмъ при изображеніи шага въ прискокку.

§ 464. а. Знакъ переброса не долженъ стоять на линіи, изображающей полъ, потому что перебросъ совершается на воздухѣ. Что касается до величины знака, то сюда примѣнимо то самое правило, которое мы установили для изображенія бѣга въ § 444.

При перебросочныхъ шагахъ очень часто употребляются выраженія *dessus* и *dessous*. Эти выраженія были объяснены нами въ § 176.

56-ое упражненіе. Стр. 19. Простые перебросы въ открытую позицію. — *Jetés simples à une position ouverte*.

57-ое упражненіе. Простые перебросы въ замкнутую позицію при сложенной ступнѣ. — *Jetés simples à une position close avec direction inclinée du pied*.

Стр. 20. М. М. 80 = ♩.

58-ое упражненіе. Стр. 20. М. М. 80 = ♩.

§ 464. б. Перебросочный шагъ въ открытую позицію

при переповышеніи въ замкнутой позиціи. — *Jeté et relèvement.* (Листъ XI, § 464. b.).

59-ое упражненіе. Стр. 20. М. М. 80 = ♩

§ 464. с. Шаганіе впередъ маленькими перебросами.

60-ое упражненіе. Перебросочный шагъ и сдвиганіе. — *Jeté et assemblé.*

Стр. 21. М. М. 60 = ♩

§ 465. Для изображенія этихъ упражненій не употребляется знакъ дегажированія, потому что *dégagement* уже подразумѣвается въ самомъ знакѣ переброса, а послѣ сдвиганія уже не дегажируютъ.

Temps et pas de Sissonne ou de ciseaux.

§ 466. *Sissonne*—имя когда то существовавшаго провансальскаго народнаго танца. Такъ, по крайней мѣрѣ, объяснено слово *Sissonne* въ словарѣ танцевъ Р. Фосса, причемъ, между прочимъ, говорится, что этотъ танецъ, среди многихъ другихъ, былъ исполненъ въ 1565 году на придворномъ празднествѣ въ честь тогдашней Королевы Франціи. Подробнаго описанія его движеній и фигуръ мы, къ сожалѣнію, нигдѣ не могли найти.

§ 467. Это движеніе состоитъ изъ двухъ слоговъ. Если при первомъ слогѣ вѣсъ тѣла покоится равномерно на обѣихъ ногахъ, а во второмъ — только на одной ногѣ, то оно будетъ шагомъ; если же въ обѣихъ слогахъ тѣло остается подпертымъ одной и той же ногой, то мы будемъ имѣть просто двусложное движеніе—*double temps de Sissonne*, листъ XI, § 467.

a. *Temps de Sissonne* — слогъ Сиссонъ.

b. *Pas de Sissonne* — шагъ Сиссонъ.

§ 468. Шагъ этотъ рѣшительно напоминаетъ движеніе ножницъ, почему съ полнымъ правомъ могъ-бы быть названъ *temps* или *pas de ciseaux*, ножницеобразный слогъ или шагъ. Почти всѣ остальные танцевальныя движенія, какъ, напр., *temps levé*, — *fouetté*, *pas marché*, — *chassé*, *glissé*, *jeté* и т. д. объясняются своими названіями.

Было бы желательно, чтобы и этотъ шагъ могъ быть объясненъ такимъ-же образомъ. Долговременное существованіе и повсемѣстное распространеніе какого нибудь названія еще далеко не узаконяють его употребленія и не устанавливають неизмѣнности этого употребленія. Предложеніемъ новаго хореографическаго письма мы не только получаемъ право, но на

насть прямо падаетъ обязанность гармоническаго согласованія и систематизаціи всевозможныхъ выраженій, употребляемыхъ въ танцахъ.

Исполненіе шага на мѣстѣ.

§ 469. Лѣвая нога ставится предварительно во 2-ую воздушную позицію. Первый слогъ. Въ то время какъ на правой ногѣ въ теченіи *arsis*'а дѣлають легкій подпрыгъ, лѣвую ногу поставляютъ взадъ въ 5-ую пальцевую позицію, чтобы при *thesis*'ѣ сдѣлать присѣданіе. Второй слогъ. Во время подброса, заканчивающагося паденіемъ тѣла на одну ногу, другую ногу быстро выносятъ во 2-ую воздушную позицію, оставляя ее вытянутой до тѣхъ поръ, пока слѣдующій шагъ не начнется въ томъ же порядкѣ, какъ и первый. — Если при *thesis*'ѣ шагающая нога ставится впереди въ скрещенной позиціи, то образуется *pas de ciseaux dessus*, т. е. спереди или сверху скрещенный ножницеобразный шагъ; если же нога ставится сзади, то получается *pas de ciseaux dessous*, т. е. снизу или сзади скрещенный ножницеобразный шагъ.

При перемѣнностороннемъ исполненіи получаютъ *des pas de ciseaux alternatifs*, перемѣнносторонніе ножницеобразные шаги.

Всѣ эти шаги можно также исполнять во время поворота — *en se tournant*.

61-ое упражненіе. *Pas de Sissonne ou de ciseaux* — ножницеобразные шаги.

Стр. 21. М. М. 108 = ♪

61-ое а. упражненіе. *Pas de ciseaux simples dessous du pied gauche*. — Простые, снизу скрещенные ножницеобразные шаги лѣвой ногой.

Примѣчаніе. Шаги, исполняемые одной и той же ногой мы будемъ называть односторонними шагами.

61-ое б. упражненіе. Сверху скрещенные ножницеобразные шаги, правой ногой.

61-ое с. упражненіе. *Pas de ciseaux alternatifs en reculant*. — Перемѣнносторонніе сзади или снизу скрещенные ножницеобразные шаги, подвигаясь взадъ.

61-ое д. упражненіе. Перемѣнносторонніе, спереди скрещенные, ножницеобразные шаги, подвигаясь впередъ.

61-ое е. упражненіе. Простые, снизу скрещенные шаги, лѣвой ногой, при поворачиваніи корпуса влѣво, взадъ, на правой ногѣ.

61-ое f. упражненіе. Перемѣнносторонніе, сверху и снизу скрещенные, ножницеобразные шаги, при поворотѣ впередъ, вправо.

Ножницеобразные шаги съ переповышеніемъ. — Pas de ciseaux relevés.

(Листъ XI, § 470-й).

§ 470. Слово relever значитъ снова повыситься и т. и., какъ то уже было объяснено нами въ § 461, и потому pas de ciseaux, за которымъ слѣдуетъ новое повышеніе, носить названіе pas de ciseaux relevé.

Этотъ шагъ можетъ быть исполненъ въ $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ или $\frac{3}{4}$ такта, въ каковомъ послѣднемъ онъ часто употребляется въ мазуркѣ для заключительнаго тура.

62-ое упражненіе. Ножницеобразные шаги съ переповышеніемъ. — Pas de ciseaux ou Sissonne relevés.

Стр. 22. М. М. 112—144 = ♩.

Двойной ножницеобразный шагъ. — Pas ou temps de Sissonne ou ciseaux double.

(Листъ XI, § 471-й).

§ 471. Если при совершеніи этихъ движеній не дегажируютъ, то эти движенія составятъ лишь двойной ножницеобразный слогъ; если же къ нимъ присоединяютъ дегажированіе, чтобы имѣть возможность повторить все составное движеніе другой ногой, то получится настоящій двойной ножницеобразный шагъ, un pas de ciseaux double.

Для приготовленія на мѣстѣ, ставится правая нога въ 5-ой передней позиціи.

При arsis'ѣ присѣдають, чтобы во время слѣдующаго полнаго такта исполнить: 1) подпрыгъ на обѣихъ ногахъ, съ опусканіемъ корпуса въ 5-ую носковую позицію, на носки обѣихъ ногъ, 2) за этимъ слѣдуетъ второй подскокъ съ подхватомъ тѣла одной лѣвой ногой, въ то время какъ правая нога выбрасывается во 2-ую воздушную позицію, въ которой

и остается, чтобы 3) скользнуть въ 5-ую переднюю или заднюю позицію.

§ 472. Такъ именно почти и употребляется этотъ шагъ въ настоящее время въ англійскомъ матросскомъ танцѣ, *Sailors Hop-pire*, листъ XI, §§ 471 и 472.

63-е удражненіе. Стр. 22. М. М. 72—108 = ♪

Pas de Rigaudon.

§ 473. Только что объясненный шагъ носить также названіе *pas de Rigaudon*, потому что онъ употреблялся въ веселомъ, нѣкогда столь любимомъ танцѣ, извѣстнымъ подъ этимъ именемъ.

Танецъ этотъ названъ *Rigaudon* по имени его изобрѣтателя. Изъ Прованска, въ южной Франціи танецъ этотъ перешелъ въ Англію.

Первоначально онъ исполнялся только двумя лицами, а затѣмъ обратился въ рядовой танецъ. Участвующіе въ танцѣ располагались въ томъ самомъ порядкѣ, какой былъ принятъ позже въ столь любимыхъ *anglaises* и *écossaises*. Кавалеры становились всѣ въ одинъ рядъ, а противъ каждаго кавалера становилась его дама. Затѣмъ первая пара танцевала какую нибудь фигуру, къ исполненію которой присоединялись постепенно остальные пары. Насчетъ употреблявшихся въ этомъ танцѣ шаговъ мнѣнія писателей расходятся. По всей вѣроятности, эти шаги и исполнялись различно.

§ 474. По мнѣнію нѣкоторыхъ специалистовъ, какъ напр., Ф. А. Роллеръ, *pas de Rigaudon* состояло изъ *jeté* съ непосредственно слѣдующимъ за нимъ *fouetté*, какъ то дѣлается и въ настоящее время во второй половинѣ шаговой фразы такъ называемаго рейнлендера.

Гоночные шаги. — Pas chassés.

§ 475. Слово *chasser* значитъ гнать, охотиться. Характеръ этого шага дѣйствительно соответствуетъ своему названію, потому что одна нога какъ-бы прогоняетъ другую изъ ея позиціи. Если эти шаги исполняются одной и той же ногой, какъ то часто бываетъ вначалѣ галопады, не мѣняя направленія, то они называются *chassés simples*, простые гоночные шаги; если же они исполняются перемѣносторонніе, то одной, то другой ногой, то они называются *chassés alternatifs*, перемѣносторонними гоночными шагами.

Chassés simples употребляются болѣе при движеніи вбокъ, а chassés alternatifs при движеніи впередъ, въ фигурахъ кадрили.

Переменносторонніе гоночные шаги употребляются также въ различныхъ вальсахъ.

Простые гоночные шаги вбокъ. — Chassés simples de côté.

Листъ XI, § 476-й.

§ 476. Чтобы сдѣлать такой шагъ вправо, ставятъ лѣвую ногу во 2-ую позицію, затѣмъ во время arsis'a выносятъ лѣвую ногу или же скользятъ ею въ 3-ью заднюю позицію и, такъ сказать, выгоняютъ этой ногой правую ногу изъ ея позиціи, причемъ эта правая нога скользитъ вправо во 2-ую позицію и принимаетъ на себя тяжесть тѣла, благодаря чему лѣвая нога оказывается снова во 2-ой позиціи и шагъ можетъ быть повторенъ.

Само собой разумѣется, что при танцованіи въ лѣвую сторону, всѣ движенія и позиціи исполняются въ противоположномъ направленіи.

При танцованіи впередъ можно начинать безразлично, правой или лѣвой ногой. Предварительная позиція состоитъ въ отведеніи какой нибудь ноги въ 4-ую заднюю позицію. Во время arsis'a эта нога съ силой переводится въ 3-ью заднюю позицію, принимаетъ на себя вѣсъ тѣла, выталкиваетъ другую ногу, которая во время thesis'a скользитъ впередъ въ 4-ую позицію и тотчасъ-же принимаетъ на себя вѣсъ тѣла.

Для приданія этому шагу изящности и эластичности его соединяють обыкновенно съ плавнымъ повышеніемъ, пониженіемъ и сгибаніемъ, особенно при медленномъ исполненіи его.

Чтобы имѣть возможность начать этотъ шагъ изъ замкнутой позиціи, нужно предварительно сдѣлать полъ-шага въ открытую позицію.

Чаще всего гоночный шагъ начинаютъ правой ногой изъ 3-ей передней позиціи, повышаясь на лѣвой ногѣ и плавно скользя впередъ правой ногой, послѣ чего дегажируютъ на эту ногу.

64-ое в. упражненіе. Знаки, служащіе для изображенія этого шага, помѣщены на стр. 22. Подготовительная позиція и движенія во время первого arsis'a и первого такта написаны подробно, а остальные такты изображены сокращенно. Въ концѣ четвертаго такта стоитъ подъ линіей пола знакъ, озна-

чающий четверть поворота на носкахъ влѣво, а надъ соответствующимъ знакомъ гоночнаго шага помѣщенъ ключъ въ обратномъ направленіи, указывая тѣмъ, что вторая половина упражненія должна быть совершена въ обратномъ направленіи.

Перемѣнносторонніе гоночные шаги. — *Pas chassés alternatifs.*

§ 477. Простой гоночный шагъ требуетъ лишь одного тактоваго слога, но для возможности непосредственнаго повторенія шага другой ногой, необходимы для перехода извѣстнаго рода соединительныя движенія. Вотъ это то двусложное движеніе и понимается обыкновенно подъ выраженіемъ *un pas chassé*. Эти шаги могутъ быть повторены подрядъ сколько угодно разъ въ $\frac{2}{4}$ и въ $\frac{6}{8}$ такта, впередъ, назадъ, вбокъ или же во время поворота.

Въ кадрили они употребляются при *traversé*, въ променадѣ, для *chaînes* и многихъ другихъ фигурахъ.

§ 478. Полный гоночный шагъ — *pas chassé* состоитъ изъ одного цѣлаго и двухъ половинныхъ шаговъ, которые распределяются на два тактовыхъ слога.

Предварительно ставятъ правую ногу въ 3-ью переднюю позицію. Во время *arsis*'а слѣдуетъ повыситься на лѣвой ногѣ и одновременно скользнуть правой ногой, плавно сгибая и выпрямляя ее въ 4-ую переднюю позицію и дегажировать: 1) на правую ногу во время перехода на акцентуированную ноту, вслѣдствіе чего лѣвая нога придетъ въ 4-ую заднюю позицію; 2) теперь лѣвая нога съ силою скользитъ въ 3-ью заднюю позицію и, такъ сказать, прогоняетъ правую ногу съ ея мѣста, послѣ чего эта правая нога скользитъ впередъ въ 4-ую позицію и тотчасъ-же принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. Слѣдующій гоночный шагъ впередъ начинается лѣвой ногой во время *arsis*'а изъ 4-ой задней позиціи въ 4-ую переднюю и т. д.

64-ое а. упражненіе. Стр. 22.

Перемѣнносторонніе гоночные шаги вправо по кругу. *Pas chassés alternatifs autour de la salle à droite.*

§ 479. Кругообразный ключъ означаетъ, что слѣдуетъ танцевать по линіи круга, а стрѣлка указываетъ на движеніе вправо. Движенія, совершающіяся во время перваго *арзиса* и

перваго такта, написаны подробно хореографически, для остальных же тактовъ поставленъ сокращенный знакъ гоночнаго шага, и изображены нѣсколько движеній, исполняемыхъ во время арзиса, листъ XI, §§ 478 и 479.

Сокращенные хореографическіе знаки, служащіе для изображенія *chassés simples*, отличаются отъ такихъ же знаковъ *chassés alternatifs* тѣмъ, что первые снабжаются одной короткой вертикальной чертой, проведенной въ половинѣ отлогой дуги, а вторые, служащіе для изображенія перемѣнностороннихъ гоночныхъ шаговъ — двумя такими чертами.

Скользимые шаги. — *Les pas glissés* или *glissades*.

§ 480. Эти шаги принадлежать къ наиболѣе важнымъ и наиболѣе употребительнымъ, какъ на сценѣ, такъ и въ салонахъ. Но нельзя не замѣтить, что мало шаговъ именовались такъ разнообразно и были столь различно объясняемы и понимаемы, какъ эти шаги.

§ 481. Далеко не одно и то же, когда говорятъ *pas élevé-glissé* или *pas glissé-élevé*. Въ первомъ случаѣ это будетъ повышающій скользимый шагъ, во второмъ — скользимый повышенный шагъ. Въ первомъ случаѣ повышение совершается на подпирющей ногѣ, въ то время какъ шагающая нога скользитъ по полу; во второмъ случаѣ сама шагающая нога должна быть во время скользенія поставлена на носокъ, независимо отъ подпирющей ноги. *Pas élevé glissant* — повысительный скользимый шагъ означаетъ одновременное повышение и скользеніе подпирющей ноги.

§ 482. Подъ выраженіемъ *glissade* или *pas glissé* обыкновенно понимаютъ сложное движеніе, образованное изъ сочетанія повысительнаго шага вбокъ со скользеніемъ вслѣдъ другой ноги, что впрочемъ будетъ уже не простой скользимый шагъ, а *un pas élevé et un glissement* или *un demi-glissé*.

Половинные скользимые шаги или *demi-glissés*.

§ 483. Въ § 395 уже было объяснено, что называется половиннымъ шагомъ. Если, напр., нога скользитъ изъ 3-ей передней позиціи въ 4-ую переднюю, причемъ движеніе сопровождается дегажированіемъ, вслѣдствіе котораго другая нога приводится въ 4-ую заднюю позицію, то въ цѣломъ сдѣлано лишь полъ-скользимаго шага. Такая же половина шага полу-

чится и въ томъ случаѣ, если нога скользнетъ изъ 4-ой позиціи въ 3-ью или же изъ 1-ой во 2-ую позицію и затѣмъ тотчасъ приметъ на себя вѣсъ тѣла.

65-ое упражненіе. На стр. 23 изображены такіе половинные скользимые шаги, а на листѣ XI, § 483, помѣщены подробный и сокращенный способы ихъ изображенія.

Цѣлые скользимые шаги. — *Pas glissés entiers.*

§ 484. Скользяый шагъ называется цѣлымъ, если, напр., нога изъ 4-ой задней позиціи переходитъ въ 4-ую переднюю, или изъ 2-ой позиціи, мимо 1-ой — въ 5-ую, или ей подобную скрещенную позицію.

Подъ простымъ названіемъ *pas glissé*, скользяый шагъ, почти всегда понимается цѣлый шагъ; прилагательное-же *цѣлый* употребляется для опредѣленія скользяаго шага лишь въ томъ случаѣ, когда можетъ возникнуть сомнѣніе, не имѣются-ли здѣсь въ виду половинные шаги; наоборотъ опредѣленіе «половинный» обязательно при всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда слѣдуетъ исполнить лишь полъ-шага, потому что, если оно отсутствуетъ, можно будетъ подумать, что здѣсь требуется исполненіе полныхъ шаговъ.

Перемѣнные скрещенные скользимые шаги. — *Glissés croisés changés ou glissades croisées.*

§ 485. Подъ *glissés croisés* понимаютъ скользимые шаги, исполняемые въ какую нибудь скрещенную позицію. Если такіе шаги дѣлаются попеременно, то въ переднюю, то въ заднюю скрещенную позицію, то они называются *glissés croisés changés dessus et dessous* или *dessous et dessus*.

На стр. 23, § 485, помѣщенъ примѣръ подробнаго и сокращеннаго письма такихъ сзади и спереди (снизу и сверху) скрещенныхъ скользимыхъ шаговъ вправо.

66-ое упражненіе. На стр. 23 изображены скрещенные скользимые шаги вправо и влево.

§ 486. Въ катехизисѣ танцевальнаго искусства Б. Клемма, при объясненіи глссадъ употреблено очень остроумное сравненіе человѣческой рѣчи съ танцевальными движеніями.

4 *glissades*, 1 *échappé*, 2 *changements de jambes*, 1 *échappé et assemblé*.

Прозодическое изображеніе см. атласъ листъ XVI, § 486.

Такимъ же образомъ можно съ помощью прозодическаго изображенія дать извѣстный ритмъ, по которому композиторъ можетъ затѣмъ сочинить подходящую мелодію.

Хлестнутый слогъ. — *Temps fouetté*.

§ 487. Это танцевальное движеніе не можетъ быть названо шагомъ, потому что не сопровождается дегажированіемъ. Оно состоитъ изъ слѣдующихъ отдѣльныхъ движеній. Во время подпрыга на подпирающей ногѣ, шагающая нога выносится изъ открытой воздушной позиціи въ какую нибудь замкнутую или скрещенную воздушную съ помощью столь быстрого сдвиганія колѣна, что все движеніе напоминаетъ ударъ хлыстомъ, почему оно и получило названіе хлестнутаго слога.

67-ое упражненіе. Стр. 23. М. М. 70—100 = ♩

67-ое а. упражненіе носить названіе: *Temps fouettés simples du pied droit à la 3-me position dessus en balance, avec la direction inclinée de la semelle et levée immédiat du pied droit à la seconde position jusqu'à la demi-hauteur.*

Простые хлестнутые слоги правой ногой въ 3-ью низкую спереди скрещенную воздушную позицію, при склоненной ступнѣ и немедленномъ поднятіи той-же ноги во 2-ую полувысокую воздушную позицію.

На этомъ примѣрѣ можно опять наглядно убѣдиться въ томъ, какъ много требуется словъ, чтобы вполне назвать танцевальное движеніе, которое, какъ, напр., въ данномъ случаѣ, съ помощью хореографическаго письма, можетъ быть изображено на пространствѣ, занимаемомъ одной нотой. — Подъ второй четвертью (ноты) стоитъ такой-же, подробно изображенный танцевальный слогъ. Такимъ же образомъ написанъ второй тактъ.

§ 487. а. Въ третьемъ тактѣ помѣщено, въ качествѣ упрощеннаго знака для сокращеннаго письма, изображеніе кнута, подъ которымъ стоитъ цифра требуемой позиціи и значекъ, поясняющій направленіе ступни. Въ слѣдующихъ затѣмъ тактахъ стоитъ только знакъ повторенія.

Въ упражненіи 67 б. движеніе хлестанія должно быть исполнено въ 3-ью заднюю позицію, при вертикальномъ положеніи ступни, а

67 с. упражненіе, состоитъ изъ переменныхъ хлестаній, т. е. скрещенныхъ сверху и снизу.

Листъ XI, § 487, даетъ различные способы для хореографическаго изображенія fouettés.

68-ое изображеніе. Стр. 24.

a. Двухтактное предложеніе, состоящее изъ одного подъемнаго шага (смотри § 380) и скользенія, двухъ простыхъ гоночныхъ шаговъ и одного хлестнутаго слога вправо. Phrase à deux mesures, contenant: 1 pas levé et glissé, 2 chassés simples et 1 temps fouetté à droite.

b. Тоже самое предложеніе влѣво.

c. Соединеніе обѣихъ предложеній.

Знакъ для подъемнаго шага съ скользеніемъ не снабженъ короткой вертикальной чертой, потому что въ этомъ движеніи не происходитъ толчка, какъ въ гоночномъ шагѣ. Это упражненіе напоминаетъ нѣсколько параграфовъ, о которыхъ уже давно не было рѣчи.

§ 488. Двухтактное предложеніе (§ 193), начинается arsis'омъ и кончается на третьей $\frac{1}{8}$ ноты второго такта, т. е. съ первой цезурой (§ 197). Четвертая $\frac{1}{8}$ нота второго такта принадлежитъ уже ко второй цезурѣ, также какъ и подготовительный подъемный шагъ принадлежитъ уже къ слѣдующему танцевальному предложенію.

Это предложеніе состоитъ изъ тѣхъ же шаговъ, какъ и первое, но танцуется въ противоположномъ направленіи, вслѣдствіе чего танцоръ можетъ вернуться въ первоначальную позицію, изъ которой началъ шагъ.

§ 489. Оба предложенія эти образуютъ шаговое сочетаніе (§ 194), un enchaînement, послѣ котораго снова начинаютъ той-же ногой.

§ 490. Такимъ повтореніемъ при соответствующемъ кадансѣ (§ 192) въ музыкѣ заканчивается мелодія, а въ танцахъ — періодъ.

Примѣчаніе. Шаги написаны нами сокращено съ помощью упрощенныхъ знаковъ.

69-ое упражненіе. Восьми тактный рядъ предложеній, или сочетаніе. — Un enchaînement à 8 mesures. Стр. 24.

Это упражненіе должно исполняться подъ вторую часть предшествовавшаго отрывка для галопады. Оно отличается отъ предыдущаго лишь удвоеннымъ числомъ шаговъ, исполняемыхъ въ ту-же сторону.

Разрѣзанный шагъ. — *Pas coupé.*

§ 491. При *pas coupé* нога проходитъ изъ открытой позиціи черезъ замкнутую въ открытую-же.

Разрѣзанный шагъ изъ 4-ой задней позиціи черезъ 3-ью правой ногой исполняется такимъ образомъ: правая нога, находящаяся въ 4-ой задней воздушной позиціи, приставляется къ лѣвой ногѣ въ 3-ью заднюю позицію, послѣ чего дегажируютъ и освобожденную лѣвую ногу тотчасъ же выносятъ впередъ въ 4-ую воздушную позицію.

Если всѣ эти движенія совершаются въ теченіи одного тактоваго слога, то получится шагъ, извѣстный подъ именемъ *coupé dessous*.

§ 492. Если этотъ шагъ начинаютъ изъ 4-ой передней позиціи, черезъ 3-ью переднюю, послѣ чего другую ногу приводятъ въ 4-ую заднюю воздушную позицію, то получится *pas coupé dessus*.

§ 493. Если его начинаютъ изъ 2-ой позиціи, переводятъ его черезъ 1-ую или какую нибудь другую замкнутую позицію, и поднимаютъ потомъ другую ногу во 2-ую позицію, то такое сложное движеніе называется ип *pas coupé latéral*, вбокъ разрѣзанный шагъ. Листъ XI, § 493 и стр. 24 потныхъ прим. § 493.

a. *Coupé dessous*, снизу (сзади) разрѣзанный шагъ.

b. *Coupé latéral*, вбокъ разрѣзанный шагъ.

c. *Coupé dessus*, сверху (спереди) разрѣзанный шагъ.

На нижней линейкѣ стоитъ знакъ для сокращеннаго изображенія этого шага.

Точка, помѣщенная надъ знакомъ, обозначаетъ *dessous*, а короткая черта подъ нимъ — *dessus*. Это можно распознать и по стрѣлкѣ.

§ 494. Нерѣдко приставленіе одной ноги къ другой сопровождаютъ небольшимъ толчкомъ, что въ такомъ случаѣ называется ип *coupé pousé*, толкнутый разрѣзанный шагъ, и употребляется въ мазуркѣ.

§ 495. Если при этомъ топаютъ ногой, то получается *coupé frappé*, топнутый срѣзанный шагъ.

Въ русскихъ танцахъ часто употребляются *coupés pousés* и *coupés frappés*, причемъ шагающая нога скользитъ на пяткѣ, поскомъ кверху. (Рис. 48).

Хореографическіе знаки, служащіе для изображенія этихъ движеній стоятъ на стр. 24, § 495.

a. *Coupé dessous frappé*, сзади разрѣзанный, топнутый шагъ впередъ.

b. *Coupé latéral poussé parallèlement*, вбокъ толкнутый разрѣзанный шагъ, съ параллельнымъ положеніемъ ступней.

c. *Coupé dessous, poussé et frappé, suivi d'un glissement sur le talon*, сзади скрещенный, толкнутый и топнутый разрѣзанный шагъ, сопровождаемый скольженіемъ на пяткѣ.

Знаки, изображающіе эти движенія сокращено, помѣщены среди знаковъ, подробно изображающихъ эти движенія на стр. 24, § 495 и на листѣ XI, § 495.

Половинный разрѣзанный шагъ. — *Demi-coupé*.

§ 496. Если сдѣлать полъ-разрѣзаннаго шага, сопровождая это движеніе дегажированіемъ, то получится un *demi-coupé*. Оставшаяся половина уже не можетъ быть названа шагомъ, такъ какъ для этого ей не хватаетъ дегажированія, и потому она, соотвѣтственно своему характеру, называется слогомъ — *temps glissé, temps levé, temps baissé etc.* Въ скрещенномъ изображеніи этого знака отсутствуетъ наконечникъ стрѣлки.

§ 497. Различія между *coupé* и *chassé*. Листъ XI, § 497, а. и б.

a. *Pas coupé* вправо изъ 2-ой воздушной позиціи лѣвой ноги черезъ 3-ью, во 2-ую воздушную позицію правой ноги.

b. *Pas chassé* вправо изъ 2-ой носковой позиціи лѣвой ноги, черезъ 3-ью, во 2-ую носковую позицію правой ноги съ немедленнымъ дегажированіемъ на правую ногу, вследствие чего лѣвая нога оказывается во 2-ой позиціи.

Pas coupé впередъ заканчивается въ 4-ой передней воздушной позиціи правой ногой.

Pas chassé впередъ заканчивается 4-ой задней носковой позиціей лѣвой ногой.

1. Для *pas coupés* обыкновенно употребляются воздушныя позиціи, тогда какъ *pas chassés* рѣдко исполняются иначе, какъ при постоянномъ касаніи ногою пола.

2. При *coupés* ногу переносятъ изъ одного положенія въ другое, а при *chassés* легко скользятъ носкомъ по полу.

3. *Pas coupé* требуетъ только одно дегажированіе, тогда какъ *pas chassé* нуждается въ двухъ дегажированіяхъ, потому что безъ второго дегажированія нельзя тотчасъ-же начать другого гоночнаго шага.

Баллотирочный шагъ. — Pas balloté.

Листъ XI, §§ 499 и 500.

§ 498. Французское слово balloter обозначаетъ перебрасываніе или перекидываніе чего либо.

§ 499. Два слѣдующихъ одинъ за другимъ pas courés образуютъ двусложный баллотирочный шагъ. Стр. 24, § 499.

a. Balloté dessous et dessus, снизу и сверху скрещенный баллотирочный шагъ.

b. Balloté dessus et dessous, сверху и снизу скрещенный баллотирочный шагъ. На нижней линіи онъ изображенъ сокращеннымъ способомъ.

§ 500. Шагъ этотъ можетъ состоять изъ 2-хъ, 3-хъ и большаго числа слоговъ, но во всякомъ случаѣ не менѣе 2-хъ слоговъ. Стр. 25, § 500.

c. Трехсложный баллотирочный шагъ, изображенный сокращенно.

d. Четырехсложный баллотирочный шагъ, изображенный сокращенно.

70-ое упражненіе Шагъ англійскаго матросскаго танца. Pas de matelot anglais.

Стр. 25. М. М. 80 = ♩

Эта композиція состоитъ изъ тройного баллотирочнаго шага и одного хлестанія въ 3-ью переднюю воздушную позицію. Фразу эту слѣдуетъ повторить семь разъ, мѣняя каждый разъ сторону и закончить ее тремя топнутыми шагами въ 3-ей позиціи. При повтореніи восьми тактной мелодіи начинаютъ періодъ другой ногой.

Pas de bourrée.

§ 501. La bourrée устарѣвшій танецъ, бывшій некогда очень распространеннымъ во французской Auvergne. Употребляемый въ этомъ танцѣ шагъ и назывался pas de bourrée.

Имя прилагательное bourré означаетъ наполненный, начиненный, каковое значеніе совершенно соотвѣтствуетъ характеру движеній, изъ которыхъ этотъ шагъ слагается. Очень вѣроятно что танецъ этотъ получилъ свое названіе bourrée отъ своего шага, напомилавшаго процессъ начиненія.

§ 502. Выраженіе pas de bourrée болѣе употребительно, чѣмъ pas bourré, хотя послѣднее было-бы, собственно говоря,

вѣрно, потому что имъ обозначается характеръ движенія, какъ, напр., въ *pas chassés, glissés* и т. д.

Именованіе шаговъ по имени танцевъ плохой приѣмъ, потому что и прежде, какъ и въ настоящее время, танцы исполнялись различно и одинъ и тотъ-же танецъ назывался въ разныхъ мѣстностяхъ разными преподавателями танцевъ различно. Напр., танецъ, извѣстный въ Баваріи подъ именемъ рейнлендера, на самомъ Рейнѣ носитъ названіе *bairische Polka*, а во Франціи, Англіи, Италіи и Россіи извѣстенъ подъ именемъ шоттишъ (§§ 854—856).

Кто изъ существующихъ учителей танцевъ въ состояніи обстоятельно объяснить или показать какимъ образомъ во время оно танцовали *bourrée* и точно-ли вездѣ исполнялись одни и тѣ же шаги? Если же называть шагъ соотвѣтственно характеру составляющихъ его движеній, то такое названіе вездѣ будетъ понято одинаково и останется вѣчно неизмѣннымъ, т. е. будетъ пониматься вѣрно.

На основаніи этого я рѣшился впредь употреблять лишь названіе *pas bourgé*, не настаивая, однако, на томъ, что *pas de bourrée* невѣрное названіе.

§ 503. Хотя *pas bourrés* и *pas chassés* до извѣстной степени сходствуютъ, тѣмъ не менѣ между ними существенная разница.

Эта разница явствуетъ уже изъ самаго наименованія шаговъ.

Начинаемый предметъ при начиненіи не двигается съ мѣста, тогда какъ при стонаніи онъ сталкивается съ своего мѣста сильнымъ движеніемъ другаго предмета.

Въ *pas bourgé* впередъ шагающая нога при второмъ движеніи ея приставляется къ подпирющей ногѣ и тогда только впереди стоящая нога скользитъ въ 4-ую позицію; въ *chassé* же по смыслу этого слова, двигающаяся сзади нога должна прогнать спереди стоящую съ занимаемаго ею мѣста.

§ 504. *Pas bourgé* можетъ быть исполнено въ $\frac{2}{4}$ и въ $\frac{6}{8}$ такта.

Когда еще было въ модѣ танцевать Кадриль, Контрдансъ, Экоссезъ, Англезъ и тому подобные танцы медленно, съ точнымъ исполненіемъ шаговъ, употребляемый въ нихъ шагъ назывался *pas de bourrée*, и въ то время дѣйствительно дѣлали начиночные шаги, какъ то требовалось употребляемымъ тогда медленнымъ темпомъ. Но съ тѣхъ поръ какъ вошло въ моду танцевать скоро, эти шаги получили названіе *pas chassés*, потому что при современномъ темпѣ дѣйствительно дѣлаютъ гоночные шаги.

71-ое упражнение. *Pas bourrés anciens en avant et en arrière.* — Начиначные шаги впередъ и взадъ, исполняемые по старинной манерѣ.

Листъ XI, § 505. Стр. 25 *a* и *b* по М. М. 63 = ♩.

Примѣчаніе. Выраженіе «по старинной манерѣ» употреблено нами здѣсь для того, чтобы этотъ шагъ не былъ смѣшанъ съ употребленнымъ въ нѣкоторыхъ болѣе новыхъ танцахъ, боковымъ начиначнымъ шагомъ, который можетъ быть по этому названъ *pas bourré moderne*.

§ 505. *a*. Впередъ. Правая нога ставится предварительно въ 4-ую заднюю низкую воздушную позицію.

Первый слогъ. Во время *arsis*'а правая нога, въ слегка согнутомъ положеніи, скользитъ въ 4-ую переднюю позицію и при *thesis*'ѣ принимаетъ на себя вѣсъ тѣла, дѣлая, такимъ образомъ, полный шагъ. — Первое движеніе второго слога: лѣвая нога скользитъ въ 3-ью заднюю позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла (полъ шага). Второе движеніе второго слога: правая нога выносится въ 4-ую переднюю позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла (полъ шага). Теперь начинаютъ лѣвой ногой.

§ 505. *b*. Тѣже шаги взадъ. Лѣвая нога ставится предварительно въ 4-ую переднюю низкую воздушную позицію.

При *arsis*'ѣ лѣвая нога скользитъ въ 4-ую заднюю позицію и т. д. въ томъ же порядкѣ, какъ и прежде, но только по противоположному направленію.

§ 506. При употребленіи этихъ шаговъ въ кадрили или какомъ нибудь другомъ, ей подобномъ танцѣ, первый шагъ начинаютъ обыкновенно правой ногой изъ 3-ей передней позиціи, вслѣдствіе чего въ первый разъ дѣлается лишь полъ шага. Взадъ начинаютъ лѣвой ногой изъ 3-ей задней позиціи. Фразу или цѣлое сочетаніе заканчиваютъ обыкновенно въ 3-ей позиціи.

§ 507. Послѣ массы упражненій, приведенныхъ нами, читатель легко пойметъ значеніе хореографическихъ знаковъ, употребленныхъ въ упражненіи 71-омъ, и только знакъ для сокращеннаго изображенія начиначнаго шага будетъ для него новъ. Листъ XI.

Примѣчаніе. Если № листа не сопровождается № §, то это значить, что № § тотъ самый, въ которомъ дѣлается указаніе.

Если позиціонная цифра стоитъ надъ упрощеннымъ знакомъ, то она относится къ задней позиціи; если же эта цифра стоитъ подъ нимъ, то она означаетъ переднюю замкнутую позицію.

Pas bourré moderne. — Современный начиночный шагъ.

§ 508. *Pas bourré latéral*, боковой начиночный шагъ, приспособили къ разнымъ новымъ танцамъ, заставляя исполнять первыя три движенія въ теченіи одного тактоваго слога, подобно тріолямъ въ музыкѣ, или же начинаютъ первое и второе движеніе шага во время *argis's'a*, а третье — заставляютъ совпадать съ полнымъ тактомъ, какъ то видно на слѣдующемъ примѣрѣ.

72-ое упражненіе. Стр. 26. Сверху и снизу скрещенные боковые начиночные шаги. — *Pas bourrés latéraux dessus et dessous*.

§ 509. Во время первой половины 8-ми тактной мелодіи шаги скрещиваютъ спереди, т. е. сверху, вслѣдствіе чего танцоръ подвигается впередъ, что и обозначено соотвѣтствующимъ ключемъ; во время же второй части мелодіи, шаги скрещиваютъ сзади, т. е. снизу, въ результатъ чего получается движеніе назадъ.

73-ье упражненіе. Стр. 26. Боковые начиночные шаги въ ритмѣ тріолій. — *Pas bourrés en rythme de trioles dessus et dessous*. Листъ XII, § 510.

§ 510. Если желаютъ исполнить начиночные шаги вбокъ, напр., вправо, то ставятъ лѣвую ногу предварительно во 2-ую полувысокую позицію, переставляютъ при первой нотѣ, принадлежащей шагу, лѣвую ногу въ требуемую (3-ью или 5-ую) переднюю или заднюю позицію и дегажируютъ; а при второй нотѣ правая нога отставляется во 2-ую позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла; при третьей нотѣ лѣвую ногу опять ставятъ въ требуемую скрещенную позицію, а правую ногу тотчасъ же поднимаютъ вбокъ во 2-ую полувысокую воздушную позицію, для приготовленія къ слѣдующему шагу.

§ 511. Въ испанскихъ и итальянскихъ танцахъ скрещиваютъ обыкновенно начиночные шаги въ 5-ой позиціи, а во французскихъ танцахъ — въ 3-ей.

Въ нѣкоторыхъ венгерскихъ, польскихъ и русскихъ танцахъ дѣлаютъ начиночные шаги даже въ 1-ой позиціи при почти параллельныхъ ступняхъ.

§ 512. Сокращенное хореографическое письмо на листѣ XII, § 512, легко поймется читателемъ; слѣдуетъ только хорошенько запомнить, что знакъ, употребляемый для *pas bourré ancien* закругленъ и изображается стоячимъ на линіи пола, тогда

какъ знакъ для *pas bourré moderne* угловать и рисуется лежачимъ. Далѣе слѣдуетъ запомнить, что маленькая черта подъ знакомъ означаетъ *dessus*, а надъ нимъ — *dessous*.

74-ое упражненіе. Стр. 26. Четырехтактное шаговое предположеніе, состоящаго изъ трехтактнаго повторенія *jeté-bourré*, за которыми слѣдуетъ *jeté* и *assemblé* — вправо. Затѣмъ все предположеніе повторяютъ влѣво — что даетъ въ результатъ восьми тактное сочетаніе. 1 *jeté-bourré répété 3 fois*, puis 1 *jeté et 1 assemblé*.

Pas tendu et pas de Zéphire.

§ 513. Подъ зефиромъ въ греческой міѳологіи понимался западный вѣтеръ и, главнымъ образомъ, теплый, влажный весенній вѣтеръ, подъ вліяніемъ котораго зацвѣтали цвѣты и деревья. Такъ какъ древніе греки олицетворяли всѣ свои божества, то и зефиръ изображался въ видѣ прекраснаго юноши, любимца богини цвѣтовъ Флоры. Оба эти божества являются главными дѣйствующими лицами многихъ міѳологическихъ балетовъ.

Изъ этого можно заключить, что шагъ, названный такимъ выразительнымъ именемъ, долженъ состоять изъ плавныхъ, ласкающихъ взоръ движеній.

§ 514. *Pas tendu* значитъ протянутый шагъ и составляетъ двусложное движеніе, могущее быть исполнено на мѣстѣ, во время поворота и въ разныя стороны.

§ 515. Въ качествѣ примѣра для упражненія, я взялъ этотъ шагъ исполняемымъ на мѣстѣ правой ногой. Предварительная позиція для правой ноги — 4-ая передняя. Первый слогъ: правой ногой дѣлаютъ *soupiré dessus* въ 1-ой позиціи, вслѣдствіе чего лѣвая нога приходитъ въ 4-ую заднюю позицію. Листъ XII. Второй слогъ: подпрыгъ на правой ногѣ, въ теченіе котораго лѣвую ногу вытягиваютъ и выносятъ въ 4-ую переднюю позицію, касаясь мимоходомъ на мѣстѣ 1-ой позиціи слегка пола. Въ листѣ XII, § 515, показываетъ: *a.* Подробный способъ изображенія и *b.* сокращенный способъ.

§ 516. Если шагъ исполняется вытянутой ногой, то выглядит неграціознымъ, и потому лучше, при переходѣ изъ задней позиціи въ переднюю, слегка согнуть ногу и коснуться пола.

§ 517. При такомъ исполненіи шагъ пріобрѣтаетъ болѣе граціозный видъ и болѣе соответствуетъ своему названію *pas de Zéphire*. Если при этомъ нога во время перехода слегка

ударяетъ другую ногу сперва въ задней, а потомъ въ передней 3-ей позиціи, то это придастъ шагѣ видъ необыкновеннаго изящества, совершенно оправдывающій данное ему названіе *pas de Zéphire*. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ онъ уже будетъ битымъ шагомъ—*pas battu* (см. § 583 примѣчаніе).

§ 518. Шагъ этотъ можетъ быть исполненъ и изъ 2-ой позиціи, но лучше всего онъ выглядитъ если его исполняютъ изъ 2—4 промежуточной позиціи. Если сочетать съ этимъ шагомъ соответствующія ему движенія верхней части тѣла, могущія быть легко подобраны, то можно составить прелестныя упражненія.

§ 519. *Pas de Zéphire* можно также сложить еще изъ одного *soupiré dessus* и одного *temps ballonné* (§ 528) и въ этомъ видѣ онъ часто употребляется въ прекрасномъ танцѣ, извѣстномъ подъ именемъ *Gavotte de Vestris*.

75-ое упражненіе. Стр. 27. М. М. 80 = ♩ .

75-ое *a.* упражненіе. Зефирный шагъ на мѣстѣ, изъ 4-ой позиціи, со скользящимъ переходомъ.

§ 520. Если во 2-омъ слогѣ во время перехода шагающая нога должна скользнуть по полу, то дуга, обозначающая движеніе ноги, должна находиться на линіи пола. Если переходъ долженъ совершиться на полувысотѣ, то эта дуга должна пересѣкать знакъ ноги; если же нога должна совершить этотъ переходъ въ высокихъ позиціяхъ, то дуга движенія ставится надъ знакомъ подпирающей ноги. Листъ XII, § 520.

75-ое *b.* упражненіе. Зефирный шагъ на мѣстѣ во 2—4 промежуточную позицію, съ поворотами въ одну четверть.

Эти повороты обозначаются знаками поворота (§ 546), помѣщаемыми подъ линіей пола.

75-ое *c.* и *d.* упражненія. При этихъ упражненіяхъ употреблено уже изображеніе всего танцора, чтобы представить наглядно движенія головы и рукъ и приучить читателя мало по малу и къ такого рода знакамъ.

75-ое *e.* упражненіе. При этомъ упражненіи шаги дѣлаются по кругу, что и указывается ключемъ. Ради перемѣны, здѣсь два раза вмѣсто хореографическихъ знаковъ употреблено названіе шага.

75-ое *f.* упражненіе. Ключъ показываетъ, что первый шагъ долженъ быть сдѣланъ вправо, а второй—влѣво и т. д., поочередно мѣняя сторону, и потому-то шаги дѣлаются вбокъ во 2-ую позицію.

Pas de Basque.

§ 521. Баски или, какъ ихъ еще называютъ, бискайцы, народъ, обитающій сѣверо-восточную часть Испаніи и юго-западную часть Франціи. Между басками было всегда много хорошихъ танцоровъ. Вышеназванный шагъ является въ ихъ народныхъ танцахъ преобладающимъ, съ тѣмъ, однако, различіемъ, что испанскіе баски танцуютъ его въ $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$ такта, какъ, напр., въ танцахъ: *Arragonesa*, *Jitana*, *Cachucha* и т. д., а французскіе баски въ $\frac{2}{4}$ или же $\frac{6}{8}$ такта

76-ое упражненіе. Испанскій, басковъ шагъ — *pas de basque espagnol*.

Стр. 27. М. М. 120—140 = ♩

§ 522. Въ три слога должны отчетливо акцентуироваться. — Мелодіей для этого упражненія служитъ общезвѣстная *Cachucha*.

a. впередъ, *b.* взадъ.

77-ое упражненіе. Басковъ шагъ вбокъ — *pas de basque latéral*. Стр. 28.

М. М. 72—80 = ♩ , въ $\frac{3}{4}$ такта.

c. вправо и влѣво.

78-ое упражненіе. Басковъ шагъ во время поворота — *pas de basque en tournant*, въ $\frac{6}{8}$ такта. Стр. 27.

a. впередъ, *b.* взадъ.

§ 523. Исполненіе шага.

Упражненіе 76-ое *a.* Въ $\frac{3}{4}$ такта, впередъ. Правая нога ставится предварительно въ 5-ую переднюю позицію.

Первый слогъ. Легкое *jeté* впередъ въ 2—4 промежуточную позицію. — Второй слогъ. Лѣвая нога плавно скользитъ или выносится въ переднюю вдвойнѣ скрещенную 4—5 промежуточную позицію (рис. 128), послѣ чего дегажируютъ. — Третій слогъ. Правая нога скользитъ плавно въ 5-ую заднюю позицію и тотчасъ принимаетъ на себя вѣсъ тѣла.

Упражненіе 76-ое *b.* Взадъ лѣвая нога ставится предварительно въ 5-ую заднюю позицію.

Первый слогъ. Легкій перебросочный шагъ въ 4-ую заднюю позицію на лѣвую ногу. — Второй слогъ. Правую ногу плавно относятъ взадъ въ 4—5 промежуточную позицію и затѣмъ дегажируютъ. — Третій слогъ. Лѣвой ногой скользятъ въ

5-ую переднюю позицію и затѣмъ тотчасъ-же дегажируютъ на лѣвую ногу, чтобы приготовить правую ногу для слѣдующаго шага.

Упражненіе 77-ое с. *Pas de basque latéral*—басковъ шагъ вбокъ, сперва вправо, потомъ влѣво, какъ то указывается ключемъ.

§ 524. При $\frac{2}{4}$ и $\frac{6}{8}$ такта первый и второй шаговые слоги соединяютъ такимъ образомъ, чтобы они требовали лишь одинъ тактовый слогъ. Это подготовленіе къ шагу совершается во время *arsis'a*, и все движеніе такъ тѣсно соединяютъ съ слѣдующимъ за нимъ акцентуированнымъ движеніемъ, что образуется синкопа.

Шаги исполняются такимъ же образомъ, какъ и при танцованіи впередъ, съ тою лишь разницей, что они направлены вбокъ.

При переходѣ изъ одного боковаго баскова шага въ другой присоединяютъ къ движенію еще полукругъ ногой, начиная его паружу (§ 262).

Упражненіе 78-ое а. Басковы шаги впередъ, при поворотѣ вправо, въ $\frac{6}{8}$ такта. *Pas de basque en avant en tournant à droite*.

§ 525. Въ первой половинѣ шага ноги слѣдуетъ настолько скрещивать, чтобы можно было сдѣлать полъ-поворота.

Вторая половина шага состоитъ изъ полуповорота вправо на обоихъ носкахъ, вслѣдствіе чего правая нога снова приходитъ въ 5-ую переднюю позицію.

Упражненіе 78-ое б. Басковы шаги во время поворота влѣво. Движеніе совершается такимъ же образомъ, только въ обратномъ направленіи.

§ 526. Сокращенное изображеніе этихъ шаговъ. Во всѣхъ вышеприведенныхъ упражненіяхъ первые два такта написаны подробно, а послѣдующіе — сокращенно.

Весь Басковъ шагъ впередъ правой ногой изображается однимъ знакомъ (а. листъ XII), а лѣвой ногой — другимъ (b.).

Если шагъ долженъ быть исполненъ впередъ, то знакъ изображается острымъ концомъ внизъ; если же онъ долженъ быть исполненъ взадъ, то знакъ изображается острымъ концомъ вверхъ.

Боковое направленіе шага узнается по горизонтальнымъ черточкамъ. Если остріе такой черты направлено вправо, то этимъ означается шагъ вправо; если же это остріе направлено влѣво, то это значитъ, что шагъ долженъ быть исполненъ

влѣво. Въ сомнительныхъ случаяхъ можно подѣ линіей пола помѣстить еще ступневой знакъ.

Повороты обозначаются знаками поворотовъ, о которыхъ рѣчь будетъ въ § 548.

Шаровой шагъ. — *Pas ballonné.*

§ 527. Шагъ этотъ получилъ свое названіе отъ дугообразнаго движенія шагающей ноги, напоминающаго переступаніе черезъ шаръ.

Шагъ этотъ можетъ быть исполненъ впередъ, назадъ и вбокъ, но обыкновенно онъ употребляется только вбокъ и притомъ исполняется односторонне, хотя можетъ исполняться и перемѣнносторонне.

§ 528. Если дугообразное движеніе шагающей ноги совершается безъ дегажированія на эту ногу, какъ это часто бываетъ во второмъ слогѣ зефирнаго шага, то это движеніе получаетъ названіе *temps ballonné*.

§ 529. Шаровой шагъ вправо исполняется слѣдующимъ образомъ (листъ XII):

Предварительно ставятъ правую ногу въ переднюю 3-ью или 5-ую позицію. Первый слогъ начинаютъ подпрыгомъ на лѣвой ногѣ, въ то время какъ правая нога выносится по дугообразной кривой во 2-ую позицію и тотчасъ принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. Второй слогъ. Лѣвая нога скользитъ въ 5-ую заднюю позицію. — Если слѣдующій шагъ долженъ быть исполненъ въ ту же сторону, то въ заключительной позиціи дегажируютъ, чтобы освободить правую ногу; если же шаги исполняются перемѣнносторонне, то второго дегажированія не дѣлаютъ.

79-ое упражненіе. Стр. 28. М. М. 100—126 = ♩, въ $\frac{4}{4}$ такта.

a. *Pas ballonnés simples en avant.* — Простые шаровые шаги впередъ.

b. *Pas ballonnés simples en arrière.* — Простые шаровые шаги назадъ.

c. *Pas ballonnés simples à droite.* — Простые шаровые шаги вправо.

d. *Pas ballonnés alternatifs de côté.* — Перемѣнносторонніе шаровые шаги вбокъ.

Сокращенный способъ письма не требуетъ объясненій.

Крутимые шаги. — *Pas tortillés.*

§ 530. Въ §§ 246—250 объяснены простыя движенія поворачиванія ногъ, а въ 251 говорится о двойномъ движеніи *tortillé* и знакѣ *w*, которымъ оно изображается.

Выраженіе *tortillé* очень часто встрѣчается въ описаніи танцевъ, особенно славянскихъ и венгерскихъ. Крутимый шагъ долженъ состоять, по крайней мѣрѣ, изъ двухъ вращательныхъ движеній и одного дегажированія, каковыя движенія при разложеніи шага на его составныя части такъ и слѣдуетъ отдѣльно писать подѣ нотами. Для сокращеннаго изображенія такого двойнаго движенія употребляется *w*, такъ какъ эта буква состоитъ изъ двухъ *v* и напоминаетъ цѣлое движеніе *tortillé* (§ 251).

§ 531. Эти шаги могутъ быть исполнены по вѣсѣмъ направленіямъ одной ногой или же обѣими ногами на подошвѣ, на носкѣ, на пальцахъ, на пяткѣ или же на вѣсѣ.

Очень часто *tortillés* встрѣчаются въ соединеніи съ другими движеніями, образуя полныя шаговыя предложенія, какъ, напр., въ упражненіи 37; но они могутъ быть исполнены и самостоятельно, какъ, напр., въ нижеслѣдующемъ примѣрѣ.

§ 532 *a.* *Un pas tortillé du pied droit sur la semelle.* Подошвенный крутимый шагъ правой ногой изъ 2-ой позиціи въ 5-ую переднюю. Онъ состоитъ изъ одного крученія ноги внутрь и наружу на ступнѣ и дегажированія. Листъ XII, § 532, *a.* и *b.*

Примѣчаніе. Такъ какъ настоящій крутимый шагъ сдѣлать на всей подошвѣ невозможно, то приходится слегка приподнимать или переднюю часть ступни или же пятку.

§ 532 *b.* Въ этомъ примѣрѣ шагъ исполняется по противоположному направленію, т. е. изъ 5-ой передней позиціи во 2-ую, сопровождаясь дегажированіемъ.

c. Сокращенный способъ изображенія.

§ 533. *Tortillé sur la demi-pointe et le talon.* Низкій крутимый шагъ правой ногой на пальцахъ и пяткѣ, изъ 1-ой позиціи во 2-ую. *La demi-pointe* обозначаетъ пальцевую позицію. Знакъ дегажированія поставленъ надъ знакомъ *w*, чтобы показать что это дегажированіе должно быть исполнено въ одно время съ крутимымъ шагомъ. Значки, помѣщенные подѣ знакомъ *w*, означаютъ, что первое движеніе крученія исполняется на пальцахъ, а второе—на пяткѣ. Листъ XII, § 533.

§ 534. Листъ XII. Tortillé sur le talon et la demi-pointe. Этотъ шагъ употребляется въ испанскихъ танцахъ въ соединеніи съ однимъ frappé во 2-ой позиціи и pas de basque.

§ 535. Листъ XII. Tortillé bipied contraire. Обоенный крутимый шагъ при разностороннемъ вращеніи ноги.

Шагъ этотъ состоитъ изъ одновременнаго вращенія обѣихъ ногъ по противоположнымъ направленіямъ, причемъ правая нога исполняетъ первую часть крученія на пяткѣ, а вторую — на пальцахъ; лѣвая нога дѣлаетъ тѣ же движенія въ противоположномъ направленіи. Tour tortillé будетъ объясненъ въ § 538.

Tortillé bipied simultané et similaire.

§ 536. Simultané означаетъ одновременность и тождественность движенія. Въ данномъ случаѣ simultané означаетъ, что ноги должны двигаться одновременно, по одному и тому же направленію, то на пяткахъ, то на носкахъ.

Этотъ шагъ употребляется чрезвычайно рѣдко, тогда какъ предыдущій, pas tortillé bipied contraire, мы находимъ почти во всѣхъ русскихъ танцахъ.

§ 537. Листъ XII. Tortillé sautillé sur la point et le talon et terminé par un tapé. Крутимый шагъ на носкѣ и пяткѣ, въ прыжку, при слышномъ опусканіи ноги.

Шагъ этотъ исполняется во время одного или нѣсколькихъ подпрыговъ на подпирющей ногѣ слѣдующимъ образомъ: правая нога ставится во 2-ую позицію сперва на носокъ, обернутый внутрь, а потомъ на пятку, ступней наружу, послѣ чего переднюю часть ступни слышно опускаютъ на полъ.

Дегажированіе исполняется до опусканія носка, и во время обѣихъ крутительныхъ движеній подпрыгиваютъ на лѣвой ногѣ.

Tour tortillé.

§ 538. Если обоенный крутимый шагъ съ обратнымъ вращеніемъ ногъ, дѣлается, какъ то было описано въ § 535, то исполнившій его танцоръ оказывается передвинувшимся влѣво. Шагъ въ эту сторону можетъ быть исполненъ по прямой или же по кривой линіи. Въ послѣднемъ случаѣ мы получимъ tour tortillé à gauche, круговой крутимый шагъ влѣво, употребляемый почти во всѣхъ русскихъ танцахъ. Само собой разумѣется, что эта фигура можетъ быть исполнена и вправо.

Повороты корпуса. — Tour de corps.

§ 539. Мы уже указывали въ §§ 126 и 127 на разницу выражений поворачивать и поворачиваться, а въ §§ 322—325 сообщили нѣкоторые данныя о поворотахъ туловища. — Выраженіе «поворотъ туловища» относится только къ туловищу, и самое движеніе происходитъ, главнымъ образомъ, въ поясищѣ (въ тальѣ), безъ участія ногъ; подъ поворотомъ же корпуса понимается движеніе, т. е. поворотъ, всего корпуса.

Такіе повороты иногда исполняются на воздухѣ, но большей частью стоя, на обѣихъ ногахъ: на пальцахъ или же на носкахъ и очень рѣдко — на пяткахъ.

Полные и неполные повороты.

§ 540. Если танцоръ, стоя лицомъ къ публикѣ, начнетъ поворачиваться въ какую нибудь сторону до тѣхъ поръ, пока онъ снова ни очутится лицомъ къ публикѣ, то онъ сдѣлалъ полный поворотъ; если онъ останавливается спиной къ зрителю, то онъ сдѣлалъ полъ-поворота; если же останавливается лѣвымъ плечемъ къ зрителю, то онъ сдѣлалъ четверть поворота вправо. Половина такой четверти поворота будетъ одна восьмая полного поворота. То же получится при поворотахъ лѣво.

Повороты на обѣихъ ногахъ.

§ 541 а Дѣлая изъ 1-ой позиціи $\frac{1}{8}$ поворота на носкахъ вправо, танцоръ приходитъ въ 3—4 промежуточную позицію. Листъ XII, § 541.

Примѣчаніе. Если во время поворота тяжесть тѣла находится на лѣвой ногѣ, то правая нога оказывается впереди въ 3—4 промежуточной позиціи; если же во время поворота тяжесть тѣла лежитъ на правой ногѣ, то лѣвая нога приходитъ въ 3—4 заднюю промежуточную позицію.

б. Дѣлая изъ 1-ой позиціи $\frac{1}{4}$ поворота на носкахъ вправо, танцоръ оказывается въ 4-ой позиціи (листъ XII, § 541 б.).

Если тѣло поддерживается лѣвой ногой, то правая приходитъ въ 4-ую переднюю позицію; если же тѣло поддерживается правой ногой, то лѣвая нога приходитъ въ 4-ую заднюю позицію.

с. Если во 2-ой позиціи правой ноги сдѣлать $\frac{1}{4}$ поворота вправо, то эта нога приходитъ въ 4-ую переднюю позицію, а при $\frac{1}{4}$ поворота влѣво — въ 4-ую заднюю позицію. Листъ XII, с. d. 3-ью позицію мѣняютъ повышеіемъ на носкахъ, дѣлая $\frac{1}{8}$ поворота. Листъ XII, § 541.

Примѣчаніе. Не слѣдуетъ смѣшивать этихъ поворотовъ съ *élevations croisées alternatives*, §§ 157 и 158.

е. Если, имѣя правую ногу въ 4-ой передней позиціи, сдѣлать $\frac{1}{4}$ поворота влѣво, то правая нога приходитъ въ 4-ую заднюю позицію; при полуповоротѣ же на носкахъ, имѣя эту правую ногу въ 4—5 передней промежуточной позиціи, эта нога приходитъ въ 4—5 заднюю промежуточную позицію. Листъ XII, § 541, e.

Примѣчаніе. Слѣдуетъ непременно различать 4-ую и 4—5 промежуточную позиціи, какъ то было объяснено въ примѣчаніи къ § 16.

ф. Если, имѣя правую ногу въ 4—5 промежуточной позиціи, сдѣлать $\frac{1}{2}$ поворота вправо, то эта нога приходитъ въ 4—5 переднюю промежуточную позицію, 541 f.

г. 5-ая позиція мѣняется, какъ 3-ья.

Повороты на одной ногѣ.

§ 542. Чтобы хорошо исполнить полный поворотъ на одной ногѣ, необходимо чтобы тѣло сохранило полное равновѣсіе. Последнее значительно облегчается, если до поворота слегка согнуть подпиральную ногу, а затѣмъ во время первой половины поворота выпрямить ее и повыситься, а во время второй — понизиться.

§ 543. Поворотомъ вправо называютъ такой поворотъ, при которомъ изъ фронтальнаго положенія танцоръ поворачивается вправо, а поворотомъ влѣво, если онъ поворачивается влѣво; изъ чего слѣдуетъ, что при поворотѣ на правой ногѣ вправо — разгонъ корпуса дѣлается впередъ, а при поворотѣ на той же правой ногѣ влѣво — разгонъ корпуса совершается назадъ.

§ 544. Поворотъ туловища носитъ названіе *tour de torse* (§ 322), а поворотъ корпуса *tour de corps*.

§ 545. Во время маршировки, при исполненіи фигурныхъ танцевъ, даже вальсовыхъ, т. е. круговыхъ танцевъ, дѣлаютъ разнаго рода повороты, которыхъ, однако, еще нельзя назвать пируэттами. — Если въ соло кадрили или фигурахъ мазурки отдѣльные лица дѣлаютъ пируэты, то они желаютъ доказать

этимъ, что обладаютъ бѣльшимъ искусствомъ, чѣмъ необходимо для исполненія обыкновенныхъ общественныхъ танцевъ.

§ 546. Способъ письменнаго изображенія поворотовъ въ $\frac{1}{4}$ на одной ногѣ. Листъ XII, § 546.

a. $\frac{1}{4}$ повороты вправо на правой ногѣ — un quart de tour à droit sur le pied droit.

b. $\frac{1}{4}$ поворота влѣво на правой ногѣ — $\frac{1}{4}$ de tour à gauche sur le pied droit.

c. $\frac{1}{4}$ поворота влѣво на лѣвой ногѣ.

d. $\frac{1}{4}$ поворота вправо на лѣвой ногѣ.

§ 547. Система обозначенія этихъ $\frac{1}{4}$ поворотовъ проста и удобопонятна; но прежде чѣмъ идти далѣе, необходимо хорошо запомнить эти знаки, такъ какъ иначе освоеніе съ ниже-слѣдующими знаками потребуетъ много времени и труда.

§ 548. Способъ изображенія полуповоротовъ на одной ногѣ. — Demi-tour de corps. Листъ XII, § 548.

e. Полуповоротъ вправо на правой ногѣ.

f. » влѣво » » »

g. » » лѣвой »

h. » вправо » » »

§ 549. Полные повороты — tours de corps entiers. Листъ XII.

i. Полный поворотъ вправо на правой ногѣ.

k. » влѣво » » »

l. » лѣвой »

m. » вправо » » »

§ 550. Полуторный поворотъ. — Un tour de corps et demi. Листъ XII.

n. $1\frac{1}{2}$ поворота вправо на правой ногѣ.

o. » влѣво » » »

p. » лѣвой »

q. » вправо » » »

Роль шагающей ноги.

§ 551. Во всѣхъ до сихъ поръ приведенныхъ поворотахъ было указано положеніе и движенія только подпиральной ноги, не касаясь роли, которую при этомъ играетъ шагающая, свободная нога.

Свободная нога можетъ быть приведена во время поворота или послѣ него въ любую позицію, или исполнять какія

нибудь движенья, что и будетъ объяснено въ свое время въ нижеслѣдующихъ упражненіяхъ и сочетаніяхъ, по мѣрѣ того какъ въ нихъ будетъ принимать участіе шагающая нога.

Повороты на воздухѣ. — *Tour en l'air.*

§ 552. Иногда повороты исполняются во время скачка, перебросочнаго шага или сильнаго подпрыга, что будетъ объяснено въ § 574.

Пируэтъ. — *Pirouette.*

§ 553. Французское слово *pirouette* (du bas latin — *gyruetta*, de *gyrus*, *tour*) означаетъ полный поворотъ, *un tour entier du corps qu'on fait en se tenant sur la pointe d'un seul pied.* (*Dictionnaire de Noël et Chapsal*).

Итальянское слово *piroetta* означаетъ тоже полный поворотъ на мѣстѣ.

Артуръ де С. Леонъ говоритъ въ своей стенохореографіи: «*Pirouette se dit en danse de l'action d'un tour entier etc.*».

Само собой разумѣется, что здѣсь всегда имѣются въ виду повороты, сдѣланные по правиламъ танцевальнаго искусства.

§ 554. Если считать слово *pirouette* составленнымъ изъ *pied*, нога, и *rouette*, колесо, то оно должно означать вращеніе корпуса на одной ногѣ, на подобіе волчка, и потому нѣкоторыми авторитетами танцевальнаго искусства, артистами и писателями, установлено, что для исполненія пируэта нужны, по крайней мѣрѣ, три полныхъ поворота.

Нѣмецкая Академія преподаванія танцевальнаго искусства принимаетъ, что и одинъ поворотъ, совершенный правильно, можетъ быть названъ простымъ пируэтомъ.

§ 555. Пируэты употребляются исключительно въ танцахъ, исполняемыхъ на сценѣ.

И такъ, если въ балетномъ танцѣ исполняютъ при правильномъ положеніи и движеніи корпуса одинъ или нѣсколько поворотовъ, то эти движенья будутъ называться пируэтами; если же въ какомънибудь общественномъ танцѣ исполняются повороты въ $\frac{1}{4}$, полуповороты и даже полные, но простые повороты, то такіе повороты нельзя назвать пируэтами.

§ 556. Повороты исполняются по 2-мъ направленіямъ: *en dehors*, наружу и *en dedans*, внутрь.

Направленіе вращенія взадъ обозначаютъ на француз-

скомъ языкѣ выраженіемъ en dehors, наружу, а вращеніе впередъ — en dedans, внутрь.

§ 557. Основные формы пируэтовъ слѣдующія (Листъ VIII).

- 1) На ступневомъ сочлененіи (рис. 190), sur le cou-de pied.
- 2) Во 2-ой позиціи (рис. 191), à la seconde.
- 3) Въ аттитюдѣ (рис. 193 и т. д.), en attitude.

§ 558. Измѣняя положеніе верхней части корпуса, рукъ и т. д. (des attitudes et arabesques) и положеніе и движеніе шагающей ноги во время вращенія и въ концѣ пируэта, можно составить чрезвычайно разнообразныя сочетанія, носящія названіе pirouettes composées, сложныхъ пируэтовъ.

Почти всякій извѣстный артистъ-танцоръ имѣетъ свой собственный способъ для правильнаго исполненія пируэтовъ *).

Исполненіе пируэтовъ.

§ 559. Подготовленіе къ pirouette en dehors, пируэтъ наружу, совершается изъ 3-ей позиціи въ 3 tempi, т. е. въ 3 приема.

Если пируэтъ долженъ быть исполненъ на лѣвой ногѣ, то правая нога предварительно ставится въ 3-ью переднюю позицію.

Листъ XII, § 559.

1-й слогъ (или приемъ). Повышеніе корпуса на лѣвой ногѣ въ пальцевую позицію, при одновременномъ вытягиваніи правой ноги во 2-ую полувысокую позицію, причемъ обѣ руки поднимаютъ вбокъ почти на высоту плечъ.

2-ой слогъ. Опусканіе корпуса на обѣ согнутыя ноги во 2-ой позиціи, причемъ правая сторона корпуса выносится наискось впередъ, съ помощью выворачиванія наружу лѣвой ноги на носокъ; правая-же рука выносится полузакругленной въ горизонтальномъ положеніи, слегка опущенная.

Листъ VIII, рис. 189.

3-й слогъ. Совершеніе разгона, т. е. отталкиваніе правой ногой о полъ, при повышеніи на лѣвомъ носкѣ, послѣ чего слѣдуетъ поворотъ при содѣйствіи рукъ.

*) Нижеслѣдующее описаніе и объясненіе исполненія пируэтовъ принадлежитъ перу балетмейстера и преподавателя танцевъ при Кенигсбергскомъ университетѣ Отто Стоиге, разработавшему съ любезной и безкорыстной готовностью эту часть для настоящаго сочиненія.

§ 560. Если пируэтъ исполняютъ на ступневомъ сочлененіи, *sur le sou-de-pied*, то руки остаются около корпуса, равноотдаленныя отъ него. При пируэтахъ *à la seconde* и т. п., руки выносятъ въ боковую горизонтальную позицію. Листъ XII, § 560.

§ 561. Въ данномъ случаѣ поворотъ совершается вправо, т. е. вращеніе начинаютъ вправо взадъ.

При исполненіи пируэта на правой ногѣ всѣ указанныя движенія исполняются по противоположному направленію.

§ 562. Подготовка къ пируэту *en dedans*, пируэту внутрь, дѣлается тоже въ 3-ей позиціи, но въ два приѣма.

Примѣчаніе. Первый приѣмъ для большей ясности раздѣленъ на 4 движенія: *a*, *b*, *c* и *d*. — Если пируэтъ долженъ быть исполненъ на лѣвой ногѣ, то предварительно ставятъ правую ногу въ 3-ью переднюю позицію.

a. Вынесеніе правой вытянутой ноги въ 4-ую переднюю позицію, при одновременномъ поднятіи обѣихъ рукъ въ закругленномъ положеніи въ переднюю горизонтальную позицію.

b. Открытіе позиціи обѣихъ рукъ, при одновременномъ отведеніи правой ноги во 2-ую высокую воздушную позицію. Листъ XII, § 562.

c. Отведеніе правой ноги въ 4-ую позицію, при одновременномъ поворотѣ корпуса въ $\frac{1}{4}$ вправо, повышеніе на лѣвой ногѣ при поднятіи правой руки и опусканіи лѣвой (рис. 192), имѣя правую ногу въ 4-ой высокой задней позиціи.

d. Опусканіе правой ноги въ 4-ую заднюю позицію и дегажированіе на эту ногу.

Въ моментъ касанія носкомъ правой ноги пола, руки мѣняютъ свою лицевую (*en face*) позицію, прямо передъ корпусомъ, слѣдующимъ образомъ: правую руку опускаютъ сверху, а лѣвую поднимаютъ снизу, и какъ только состоялось дегажированіе на правую ногу, лѣвая рука должна быть совсѣмъ поднята, а правая немного ниже высоты плечъ вытянута взадъ (рис. 194), въ противоположномъ направленіи.

Всѣ только что названныя движенія должны быть исполнены связно, безъ перерыва, послѣ чего наступаетъ первая пауза для отдыха.

Чтобы исполнить пируэтъ, теперь снова дегажируютъ на лѣвую ногу, касаясь на мгновеніе пяткой пола и затѣмъ тотчасъ-же снова поднимаются на пальцы или носокъ, при одновременномъ опусканіи лѣвой руки и выдвиганіи впередъ правой

стороны тѣла, съ помощью правой ноги и правой руки, такъ что поворотъ происходитъ влѣво.

Примѣчаніе. Если такой пируэтъ исполняется *sur le cou-de-pied* на ступневомъ сочлененіи, то руки остаются опущенными.

Правая нога, прежде чѣмъ быть поднятой *sur le cou-de-pied*, должна пройти черезъ 2-ую воздушную позицію.

Въ пируэтахъ *en attitude*, напр., *tire-bouchon* — пробочникъ и т. п. руки держатся соответственно.

§ 563. Въ пируэтахъ на ступневомъ сочлененіи, *sur le cou-de-pied*, съ приставленіемъ правой ноги, повороту содѣйствуетъ, главнымъ образомъ, лѣвая рука; при приставленіи же лѣвой ноги на ступневое сочлененіе правой — правая рука.

§ 564. Въ пируэтахъ *à la seconde* при приставленіи правой ноги, повороту тоже содѣйствуетъ, главнымъ образомъ, правая рука и обратно.

Въ пируэтѣ наружу при приставленіи ноги слѣдуетъ тотъ бокъ, въ сторону котораго это движеніе должно быть сдѣлано, немного выдвинуть впередъ. (Положеніе ногъ, смотри на рис. 189).

§ 565. Пируэты наружу заканчиваются обыкновенно *sur le cou-de-pied*, пируэты же внутрь — *attitudой*, арабеской или *pas de basque*.

§ 566. Изъ сложныхъ пируэтовъ (*pirouettes composées*), называемыхъ еще смѣшанными пируэтами, наиболѣе употребительны слѣдующія:

Pirouette à la seconde et sur le cou-de-pied.

Pirouette à la seconde et grand rond de jambe.

Pirouette à la seconde et en attitude et pas bourré.

Pirouette à petits battements sur le cou-de-pied.

en dehors.

Pirouette sur le cou-de-pied en tire-bouchon et pirouette renversée. Последній пируэтъ дѣлають обыкновенно только въ два поворота.

en dedans.

Примѣчаніе. Последнему пируэту предшествуетъ также обыкновенно *coupé*, *jeté* и рѣзко акцентуированный шагъ въ 4-ую заднюю позицію.

Такъ какъ этотъ пируэтъ заканчивается въ открытой позиціи, то его употребляютъ большей частью въ серединѣ танца, чтобы имѣть возможность перейти изъ него въ новый шагъ.

Листъ VIII, рис. 192—196 изображаютъ различныя аттитюды и положенія, примѣняемыя въ сложныхъ пируэтахъ.

§ 567. Чистый пируэтъ, изъ 4 до 5 оборотовъ, безъ опусканія пятки, требуетъ уже значительнаго искусства или ловкости.

§ 568. Въ смѣшанномъ пируэтѣ, при переменномъ опусканіи носка, можно сдѣлать 15 и болѣе поворотовъ съ самыми разнообразными измѣненіями.

§ 569. Пируэтёръ (пируэтщикъ) долженъ хорошо считать продолжительность своего пируэта, чтобы закончить его одновременно съ музыкальнымъ предложеніемъ.

Преждевременное заканчиваніе пируэта не такъ сбиваетъ танцора, какъ запоздалое заканчиваніе.

При преждевременномъ заканчиваніи пируэта танцоръ выпутывается обыкновенно изъ бѣды тѣмъ, что исполняетъ еще 1 или 2 *tours en l'air* (одновременный подпрыгъ на обѣихъ ногахъ съ поворотомъ на воздухъ, на подобіе волчка).

§ 570. При заканчиваніи пируэта *sur le cou-de-pied* мѣняютъ ногу: если, напр., пируэтъ исполняется на лѣвой ногѣ, то правая нога будетъ спереди, надъ ступневымъ сочлененіемъ, а по заканчиваніи его очутится сзади.

Исключивъ перемену ноги, можно сказать, что заканчиваніе пируэта въ такомъ-же положеніи, въ которомъ онъ былъ начатъ, служитъ доказательствомъ значительной ловкости исполнителя. Скачекъ или прыжокъ при заканчиваніи пируэта и быстрое поднятіе рукъ въ какую нибудь аттитюду являются часто лишь уловками для приличнаго заканчиванія неудавшагося пируэта *).

§ 571. Во время вращенія корпуса свободная нога можетъ исполнять различные *battements*, *ronds de jambe*, *fouettés* и т. п. украшенія, выборъ которыхъ вполне представляется вкусу и ловкости исполнителя.

§ 572. Пируэтъ употребляется обыкновенно въ связи съ другими движеніями въ шаговыхъ сочетаніяхъ для эффектнаго заканчиванія его. Но съ помощью свободной ноги можно изъ пируэта тотчасъ перейти въ какой нибудь другой шагъ.

§ 573. Хорошо исполненнымъ пируэтомъ танцоръ доказываетъ высокую степень своей искусности, но слѣдуетъ избѣгать слишкомъ частаго повторенія пируэтовъ, такъ какъ оно легко можетъ дойти до смѣшнаго.

Пируэты на воздухъ. — *Pirouettes en l'air.*

§ 574. Говоря въ § 552 о поворотахъ на воздухъ, я указалъ на настоящій §, какъ на мѣсто, въ которомъ послѣ-

*) Этимъ О. Стойге заканчиваетъ выраженіе своего взгляда на пируэты.

дуетъ объясненіе этихъ пируэтовъ. *Un jeté en tournant* уже составляетъ поворотъ на воздухѣ, потому что оно совершается въ моментъ прыжка, когда ни одна нога не касается пола.

Обыкновенно подъ выраженіемъ *pirouettes en l'air* понимаютъ повороты, производимые сильнымъ подпрыгомъ на обѣихъ ногахъ, съ приданіемъ тѣлу вращательнаго движенія.

§ 575. Такого рода повороты называются иногда итальянскими словами *volta* или *rivolta*. *Una volta* означаетъ въ переводѣ одинъ поворотъ, а *rivolta* — двойной поворотъ въ одну и ту же сторону или въ разныя.

Такого рода повороты, или пируэты, требуютъ значительной мускульной силы и никогда не исполняются въ общественныхъ танцахъ. Они употребляются въ некоторыхъ народныхъ танцахъ, и можно иногда встрѣтить природныхъ танцоровъ, достигшихъ такой замѣчательной ловкости въ исполненіи пируэтовъ, что они дѣлаютъ ихъ даже въ наклонномъ положеніи корпуса. Чаще всего такіе пируэты исполняются наездниками въ циркахъ.

Въ качествѣ подготовительнаго шага дѣлаютъ обыкновенно *temps tombé*, слогъ паданія. — На листѣ XII, § 575, этотъ пируэтъ изображенъ хореографически.

a.	b.	c.	d.	e.
escharpé.	сильный прыжокъ на обѣихъ ногахъ.	простой поворотъ	двойной поворотъ	заклучительная позиція.

Хореографія пируэтовъ.

§ 576a. Они пишутся почти по тѣмъ-же правиламъ, какъ повороты, съ тою только разницею, что при многократныхъ поворотахъ ставится цифра, показывающая число поворотовъ, при буквѣ *t* подъ знакомъ поворота.

Листъ XII, § 576.

- a. Простой пируэтъ внутрь на правой ногѣ.
- b. Двойной пируэтъ внутрь на лѣвой ногѣ.
- c. Тройной пируэтъ наружу на правой ногѣ.
- d. Четверной пируэтъ наружу на лѣвой ногѣ.

§ 576 b. Для различенія отъ знаковъ, изображающихъ обыкновенные повороты, знаки пируэтовъ ставятся надъ линіей пола.

Бедрочертительный слогъ. — Temps de cuisse.

Листъ XII.

§ 577. Слово cuisse, бедро, указываетъ, что главное участіе въ этомъ движеніи принадлежитъ бедру.

Такъ какъ это движеніе состоитъ изъ двойнаго черченія по полу носкомъ совершенно вытянутой ноги, то оно, очевидно, производится бедромъ, и потому получило названіе бедрочертительнаго слога или шага, смотря по тому, сопровождается ли оно дегажированіемъ или же нѣтъ.

§ 578. Исполненіе вправо.

Приготовленіе. Лѣвая нога приводится во 2-ую воздушную позицію. Одновременно съ исполняемымъ во время arsis'a сгибаніемъ подпиральной ноги, за которымъ тотчасъ слѣдуетъ легкій подпрыгъ, носкомъ совершенно вытянутой шагающей ноги чертятъ по полу сперва короткую, а потомъ болѣе длинную линію, вслѣдствіе чего эта нога приходитъ изъ 2-ой въ 5-ую переднюю или заднюю (dessus ou dessous) позицію.

Обѣ линіи должны чертиться слышно.

§ 579. Если нѣсколько такихъ движеній исполняются одной и той-же ногой, по одному направленію, то это будутъ настоящіе temps, слогы, потому что исполняются безъ дегажированія; если же дѣлать ихъ перемѣнносторонне, то каждый слогъ долженъ сопровождаться дегажированіемъ, вслѣдствіе чего образуются шаги, которые слѣдуетъ называть бедрочертительными шагами, pas de traits de cuisse.

Они могутъ быть исполнены впередъ, назадъ и вбокъ.

§ 580. Хотя при этихъ шагахъ не дѣлаютъ ударовъ ногой, тѣмъ не менѣе они очень похожи на битые шаги и составляютъ переходъ къ нимъ.

80-ое упражненіе. Бедрочертительные слогы и шаги. — Temps de cuisse et pas de traits de cuisse.

Стр. 29. М. М. 50—80 = ♩.

а. Temps de cuisse simples dessus à droite. — Простые, спереди скрещенные бедрочертительные слогы вправо.

б. Temps de cuisse changés dessus et dessous à gauche. — Перемѣнные, спереди и сзади скрещенные бедрочертительные слогы влѣво.

в. Pas de traits de cuisse alternatifs en avançant. — Перемѣнносторонніе бедрочертительные шаги впередъ.

d. Pas de traits de cuisse alternatifs en reculant. — Перемѣносторонніе бедрочертительные шаги взадъ.

Битые шаги. — Pas battus.

§ 581. Въ §§ 160 и 267 было переведено слово *battre* и объяснено такъ названное движеніе и способъ его письма.

Баттировать (бить) можно одной ногой и одновременно — обѣими вмѣстѣ.

§ 582. Эти ударянія не составляютъ настоящихъ шаговъ, но употребляются только въ видѣ украшеній къ нѣкоторымъ шагамъ, причемъ украшенный такими ударяніями шагъ долженъ быть исполненъ въ тотъ-же промежутокъ времени, въ какой онъ исполняется безъ украшеній, подобно тому какъ, напр., въ музыкѣ форшлагъ или трель соединяють съ нотой, не увеличивая ея продолжительности.

§ 583. Исполненіе такихъ ударяній требуетъ отъ танцора значительнаго навыка, ловкости, физической силы и гибкости членовъ. Собственно говоря, они должны были-бы употребляться только въ художественныхъ танцахъ, исполняемыхъ на сценѣ, и лица, употребляющія ихъ въ салонныхъ танцахъ, желаютъ этимъ только доказать, что они обладаютъ болѣею ловкостью, чѣмъ сколько ея требуется для общественныхъ танцевъ.

Примѣчаніе. На основаніи этого *pas de Zéphire*, съ ударяніями въ 3-ей позиціи спереди и сзади, составляетъ, какъ то уже было объяснено въ § 517, битый шагъ.

§ 584. Основной формой для ударяній служатъ *changelments de jambes*. На рис. 180 изображены такіа ударянія, чтобы облегчить ихъ счетъ *).

§ 585. Слѣдуетъ также строго различать ударъ отъ ударянія. Выраженіе ударъ относится къ самому прикосновенію, произведенному движеніемъ, а ударяніе — болѣе къ самому движенію. При баттированіи берутся въ расчетъ отдѣльные ударянія и ихъ число.

§ 586. Однообразная, равно велико скрещенная перестановка ногъ въ воздушной позиціи, въ одинъ пріемъ, состоитъ

*) Эти и многіе другіе рисунки, относящіеся къ этому отдѣлу заимствованы съ любезнаго дозволенія Б. Клемма изъ его Катехизиса танцевальнаго искусства.

изъ двухъ ударній: первое — составляетъ выбрасываніе ногъ изъ замкнутой позиціи въ открытую, а второе — введеніе ногъ изъ открытой позиціи въ замкнутую.

§ 587. На рисункахъ, ударянія изображены начинающимися съ мѣста пятокъ до заключительной позиціи, обозначенной отвѣсными пунктирными линиями.

§ 588. Простое *changement de pieds* не считается ударнымъ танцевальнымъ слогомъ; но стоитъ только присоединить къ нему еще одно ударяніе, и оно уже составляетъ битый слогъ или шагъ.

Паденіе можетъ происходить, какъ на обѣ ноги, такъ и на одну, причемъ въ послѣднемъ случаѣ другая нога должна быть приведена въ какую нибудь воздушную позицію.

Крестовый скачекъ. — *Entrechat*.

§ 589. Этимъ выраженіемъ обозначаютъ многократную перемѣну скрещенныхъ позицій въ теченіи того краткаго времени, пока тѣло, благодаря сильному подбросу, находится на воздухѣ. Оно происходитъ отъ итальянскаго слова *intrecciare*, свивать или слетать. *Colle mani intrecciate* значить со сложенными руками. Выраженіемъ *capriola* обозначается многократное сдвиганіе ногъ (или ступней) безъ скрещиванія; *capriola intrecciata* значить скрещенное сдвиганіе ногъ.

§ 590. Для исполненія *entrechat* требуется равномѣрное участіе обѣихъ ногъ. Этому шагу предшествуетъ предварительное сгибаніе ногъ въ какой нибудь позиціи, за которымъ слѣдуетъ сильный подбросъ тѣла на воздухъ.

Трелеобразныя ударянія ногами, т. е. скрещиванія ногъ исполняются по преимуществу во время подниманія тѣла на воздухъ, потому что тогда остается больше времени для исполненія ихъ.

Паденіе тѣла заканчивается въ какой нибудь открытой или замкнутой позиціи, смотря по числу ударній и въ зависимости отъ позиціи, изъ которой былъ начать шагъ.

§ 591. На рис. 180 изображено простое *changement de jambes* изъ 3-ей задней позиціи въ 3-ью переднюю.

Рис. 181 изображаетъ *entrechat ouvert à trois*, открытый трех-ударный крестовый скачекъ, изъ замкнутой позиціи въ открытую.

Рис. 182 изображаетъ *entrechat clos à trois*, замкнутый трехъ-ударный крестовый скачекъ, изъ открытой позиціи въ замкнутую.

Рис. 183 изображаетъ *entrechat à trois (Royal)*, начатый и законченный въ замкнутой позиціи.

Примѣчаніе. Многие подъ именемъ *Royal* понимаютъ тройное сдвиганіе ногъ въ 3-ей позиціи, безъ перестановки; но они ошибаются это будетъ *carriole à trois*.

Рис. 184 изображаетъ *entrechat à quatre*, четырехъ-ударный крестовый скачекъ.

Послѣ этихъ рисунковъ и объясненій *entrechat à cinq, six, sept, huit etc.* могутъ быть легко поняты.

§ 592. Повороты во время крестоваго скачка облегчаются тѣмъ, что предварительно отставляютъ въ 5-ую заднюю позицію ту ногу, въ сторону которой долженъ быть совершенъ поворотъ.

§ 593. Упрощенный способъ изображенія *entrechats*. Листъ XII. Онъ состоитъ въ томъ, что на требуемое мѣсто ставится знакъ *entrechat*, а подъ нимъ — цифра заключительной позиціи.

a. *Changement de pied*, законченное правой ногой въ 3-ей передней позиціи.

b. *Entrechat ouvert à trois*, законченное въ 1—2 промежуточной позиціи.

c. *Entrechat clos à trois*, законченное въ 5-ой задней позиціи.

d. *Entrechat à quatre*, законченное правой ногой въ 5-ой передней позиціи.

e. *Entrechat à cinq*, законченное обѣими ногами во 2—1 промежуточной позиціи.

Цифра, показывающая число ударній, помѣщена въ самомъ знакѣ.

Половинное противоударіе. — *Demi-contretemps*.

§ 594. Слово *contretemps* означаетъ неожиданное движеніе, являющееся какъ бы не въ тактѣ.

Исполненіе. Во время легкаго подпрыга на подпирающей ногѣ, шагающая нога переходитъ въ открытую или замкнутую позицію, касаясь мимоходомъ подпирающей ноги сзади и спе-

реди или же спереди и сзади въ 3-ей или 5-ой позиціи и не принимая на себя вѣсъ тѣла. На рис. 185 ясно изображено это движеніе.

Такъ какъ ударенія происходятъ лишь во время нахождения тѣла на воздухѣ, то они кажутся какъ бы запоздавшими и являющимися не въ тактъ, почему они, вѣроятно, и получили названіе *contretemps*. Это движеніе можно сравнить съ двойнымъ удареніемъ въ музыкѣ, *grupetto*.

Противоударный шагъ. — *Contretemps entier*.

Листъ XII.

§ 595. Это двусложный шагъ, могущій быть исполненнымъ впередъ, взадъ, вбокъ и во время поворота.

Возьмемъ для примѣра исполненіе его вправо. Предварительно отставляють правую ногу въ 5-ую заднюю позицію и во время *arsis*'а дѣлають легкій подпрыгъ на лѣвой ногѣ, поднимая въ то же время правую ногу вбокъ.

Первый слогъ. Съ *thesis*'омъ опускають правую ногу, скользятъ ею во 2-ую позицію и затѣмъ тотчасъ дегажируютъ.

Второй слогъ состоитъ изъ только что объясненнаго *demi-contretemps*.

Если слѣдующій шагъ долженъ быть исполненъ въ ту же сторону, то ко второму слогу присоединяють дегажированіе.

Если во время удареній носокъ шагающей ноги слегка касается пола и затѣмъ на эту ногу тотчасъ дегажируютъ, то кажется, какъ будто весь шагъ состоитъ изъ сложнаго движенія, составленнаго изъ одного скользяго шага и одного *pas bougé*.

Для перваго слога можно вмѣсто скользяго шага употребить перебросочный, падающій или какой нибудь другой, имъ подобный шагъ.

81-ое упражненіе 4 *pas contretemps entiers* — 4 полныхъ противоударныхъ шага.

Стр. 29. М. М. 60—80 = ♩

Первые два такта написаны подробно, въ третьемъ употребленъ хореографическій сократительный знакъ, а въ четвертомъ — музыкальный.

Ломанный слогъ и шагъ. — Temps et pas brisé.

§ 596. Въ § 491 было объяснено, что pas couré — разрѣзанный шагъ. Un pas brisé составляетъ односложный шагъ, состоящий изъ подпрыга, во время котораго шагающая нога переходитъ изъ одной открытой позиціи въ другую, исполняя при этомъ баттированіе dessus et dessous или обратно, и затѣмъ тотчасъ принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. Въ couré шаговое движеніе чисто разрѣзается по серединѣ, тогда какъ въ brisé оно обламывается зигзагомъ. На листѣ VIII, рис. 186, изображено brisé dessus, а на рис. 187 — brisé dessous. И тотъ и другой рисунокъ ясно изображаютъ движенія ногъ.

§ 597. Различіе между contretemps и brisé можно легко замѣтить на ритмѣ ихъ нотныхъ фигуръ. Стр. 29 нотныхъ примѣровъ.

Въ contretemps удареніе является украшеніемъ заключительнаго движенія, тогда какъ въ brisé шагъ начинается удареніемъ.

§ 598. Если баттированіе не заканчивается дегажированіемъ, то оно будетъ un temps brisé, танцевальный слогъ. Если два или болѣе число такихъ танцевальныхъ слоговъ исполняются подрядъ одной и той-же ногой, то они должны быть закончены въ открытой позиціи; при перемѣнностороннемъ же исполненіи необходимо послѣ каждого brisé дегажировать, вслѣдствіе чего образуются des pas brisés alternatifs, перемѣнносторонніе ломанные шаги.

§ 599. Удареніе въ brisé похоже на entrechat; разница только въ томъ, что въ entrechat дѣятельность обѣихъ ногъ одинакова, тогда какъ въ brisé движеніе производится, главнымъ образомъ, одной ногой, а другая лишь содѣйствуетъ движенію.

Этого рода движенія могутъ быть сравнены въ музыкѣ съ арпеджью (arpeggio).

Способъ письма изображенъ на листѣ XII, § 596.

32-ое упражненіе. Стр. 30. М. М. 72—80 = ♩

a. Six temps brisés dessus et dessous à droite, 1 assemblé et 1 dégagé, ensuite les mêmes mouvements à gauche — 6 спереди и сзади скрещенныхъ ломанныхъ слоговъ вправо, 1 сдвиганіе и 1 перенесеніе; затѣмъ тѣ-же движенія влѣво.

Arsis и слѣдующій за нимъ тактъ изображены обстоятельно хореографически, а для assemblé употребленъ особенный упрощенный знакъ (§ 458).

Въ концѣ первой половины мелодіи стоитъ ключъ, указывающій на движеніе влѣво.

b. Тѣ же слоги *brisés*, какъ въ *a*, но *dessous et dessus*.

c. *Pas brisés alternatifs en avant*. — Переменносторонніе, ломанные шаги впередъ, а во второй половинѣ мелодіи — взадъ.

d. Тѣ же шаги взадъ (задомъ), а второй половинѣ — впередъ.

Голубинокрылый шагъ. — *Ailes de pigeons* (*Pistolet*).

§ 600. Трудно сказать откуда взялось названіе *pistolet*. Названіе «голубинокрылый» дано этому шагу вслѣдствіе его сходства со взмахами крыльевъ голубей во время полета.

§ 601. Шагъ этотъ состоитъ изъ соединенія *brisé dessous* и *jeté*, и потому можетъ быть исполненъ и переменносторонне. Онъ исполняется, подвигаясь впередъ или взадъ, на мѣстѣ и во время поворота.

§ 602. Одинъ голубинокрылый шагъ можетъ быть сравненъ съ арпеджью (*arpeggio*), сдѣланной снизу вверхъ; а переменносторонніе, голубинокрылые шаги — съ цѣпью трелей.

§ 603. При исполненіи этого шага лѣвой ногой необходимо, чтобы лѣвая нога была предварительно поднята въ 2—4 заднюю промежуточную воздушную позицію, а правая нога — согнута и приготовлена къ сильному подпрыгу. Во время подпрыга слѣдуетъ икрами ударить другъ о друга, затѣмъ скрестить на воздухѣ ноги, какъ при *brisé*, подхватить тѣло лѣвой ногой и тотчасъ же поднять правую ногу въ 2—4 заднюю промежуточную воздушную позицію, изъ которой сейчасъ же этотъ шагъ можетъ быть начать другой ногой. Листъ XII, § 600.

На рис. 188 ясно изображено это движеніе.

83-ье упражненіе. Стр. 30.

Первые два такта написаны подробно, а въ третьемъ мы поставили знакъ сокращенія, употребляемый въ музыкѣ.

Примѣчаніе. Въ изданныхъ до сего времени сочиненіяхъ о танцевальномъ искусствѣ, на разныхъ языкахъ, находится еще описаніе множества шаговъ подъ разнообразѣйшими названіями, которые, однако, не могли быть помѣщены въ этой грамматикѣ, такъ какъ книга стала бы слишкомъ объемистой.

ОТДѢЛЪ XI.

ТАНЦОВАЛЬНЫЕ СЛОГИ И ШАГИ ВЪ ПЕРИОДИЧЕСКОМЪ СОЧЕТАНІИ.

§ 604. Въ § 7 было между прочимъ сказано, что шаги можно сравнить со словами, сочетаніе шаговъ — съ предложеніями, а цѣль предложеній — съ періодами.

Простая фигура подобна строкѣ стихотворенія, соединеніе фигуръ — строфѣ, стиху или куплету, а соединеніе строфъ — цѣлому стихотворенію или пѣснѣ.

Такъ какъ въ танцевальномъ искусствѣ принято употреблять французскія выраженія, то предложенія называются обыкновенно *phrases*, сочетанія фразъ — *enchainements*, строфа или куплетъ — *couplets* и т. д., какъ то уже было объяснено въ §§ 193 и 194.

Если такія предложенія или цѣпи предложеній повторяются въ извѣстномъ порядкѣ, послѣ извѣстнаго числа тактовъ, то они носятъ названіе періодическихъ цѣпей—періодовъ.

Теперь мы приведемъ нѣсколько такихъ періодическихъ сочетаній, въ качествѣ полезныхъ примѣровъ для упражненія въ уже объясненныхъ шагахъ и движеніяхъ и для примѣненія ихъ въ общественныхъ и художественныхъ танцахъ.

§ 605. Первое изъ этихъ сочетаній состоитъ изъ *pas chassés et pas élevés*, какъ они употребляются въ контрдансѣ и въ разныхъ кадрилияхъ.

§ 606. Употребленный нами порядокъ расположенія упражненій принаровленъ къ практическому преподаванію. Мы предпочли его обыкновенно принятому соединенію въ одно всѣхъ *balancés, traversés, solo* и т. п., хотя эта послѣдняя метода имѣетъ также свои хорошія стороны.

§ 607. При пользованіи этимъ руководствомъ для преподаванія, предоставляется самому учителю выбрать тѣ упражненія, которыя ему кажутся наиболѣе подходящими въ данномъ случаѣ, и замѣнить, по желанію, приведенные музыкальные примѣры другими, при соблюденіи, однако, того условія, чтобы эти новые примѣры также соотвѣтствовали ритму шаговыхъ движеній.

84-ое упражненіе. Стр. 31.

Впередъ—1 pas chassé et deux pas élevés; взадъ опять—1 pas chassé et deux pas élevés; вправо — 1 chassé, 2 pas élevés et se tourner — $\frac{1}{4}$ поворота влѣво; затѣмъ влѣво—1 chassé, 2 pas élevés и $\frac{1}{4}$ поворота вправо. Переходъ—traversé, съ 3-мя chassés и полуоборотомъ вправо; возвратный переходъ — retraversé, также съ 3-мя chassés и полуоборотомъ вправо. Балансированіе 4-мя pas balancés-dégagés. Круговой ходъ—tour de main, 3-мя chassés и $\frac{1}{4}$ поворота вправо.

84-ое а. упражненіе. Такъ какъ pas chassés были уже подробно объяснены въ §§ 475—479, а pas élevés въ §§ 430—433, то вышеприведенныя упражненія изображены прямо сокращеннымъ способомъ.

Не слѣдуетъ забывать, что ключъ показываетъ движеніе въ пространствѣ, т. е. даетъ фигуру танцевальныхъ движеній.

84-ое b. упражненіе. Повороты, дѣлаемые на обѣихъ ногахъ, были объяснены въ § 541.

84-ое c. упражненіе. Ключъ изображаетъ дугу, которую слѣдуетъ описать при движеніи.

84-ое d. упражненіе. Balancé-dégagé. Въ § 56 объяснено значеніе выраженія en balance по отношенію къ позиціи. По отношенію къ движенію, выраженіе se balancer означаетъ известное покачиваніе на мѣстѣ, для котораго можно употребить самыя разнообразныя слоги и шаги, какъ, напр.: pas de basque, pas tendus ou pas de Zéphire и т. п., но настоящее pas balancé состоитъ изъ дегажированія во 2-ой позиціи при соответствующемъ покачиваніи.

§ 608. Въ этомъ упражненіи balancé исполняется 4-мя дегажированіями во 2-ую позицію, причѣмъ освобожденная нога скользитъ въ 3-ью заднюю позицію, въ то время какъ танцоръ приподнимается на подпирающей ногѣ и тотчасъ-же скользитъ свободной ногой во 2-ую позицію. Первые два такта написаны подробно, а въ послѣдующихъ поставлены только знаки дегажированія.

Круговой ходъ исполняется безъ поданія рукъ.

§ 609. Въ настоящее время подъ выраженіемъ balancé часто понимаютъ 1 chassé и 2 pas élevés, на вкось впередъ вправо, а потомъ — на вкось назадъ влѣво, что, собственно говоря, не должно было-бы носить названіе balancé, потому что при исполненіи этого движенія не происходитъ никакого покачиванія на мѣстѣ. Но чтобы насъ поняли и тѣ, которые изучили эту фигуру такимъ образомъ, мы назовемъ ее balancé-chassé.

85-ое упражнение. Стр. 32. Chassé en avant et en arrière, à droite et à gauche, traversé, chassé à droite et à gauche au milieu, balancé-chassé, chassé tourné en avant et de retour.

Хотя это упражнение сходно съ предыдущимъ, но между ними есть и существенная разница, такъ, напр., последнее упражнение отличается тѣмъ, что музыка для него написана въ $\frac{3}{4}$; вмѣсто обратнаго перехода дѣлается chassé вправо и влево къ серединѣ; вмѣсто balancé dégagé дѣлають balancé-chassé, а вмѣсто круговой ходьбы — одно chassé tourné en avant et de retour.

86-ое упражнение. Стр. 32. Balancé par un jeté-bourré et un pas de Zéphire — все повторяется 4 раза.

87-ое упражнение. Стр. 33. Balancé par 1 pas de Zéphire et 1 jeté-bourré — тоже 4 раза повторенное подрядъ.

Назначеніе этихъ двухъ упражненій состоитъ въ томъ, чтобы показать, какъ различное исполненіе одной и той-же музыкальной пьесы отражается на соответствующихъ ей танцевальныхъ движеніяхъ.

Для 86-го упражненія играютъ 1-ый тактъ staccato, 2-ой—legato, 3-ій—staccato и т. д. въ томъ-же порядкѣ.

Такъ какъ для staccato болѣе подходитъ jeté-bourré, а для legato — pas de Zéphire, то по исполненіи пьесы или по характеру ея можно заранѣе заключить, какого рода шаги должны въ ней исполняться и наоборотъ: опытный пианистъ заключаетъ по исполненнымъ передъ нимъ шагамъ о томъ характерѣ, который онъ долженъ придать своему исполненію известной пьесы.

§ 610. Въ балетныхъ танцахъ музыка къ нимъ должна быть написана композиторомъ въ соответствіи съ танцевальными движеніями, или же самый танецъ долженъ быть скомпонованъ подъ данную музыкальную композицію, съ согласованіемъ движеній съ каждой отдѣльной нотой, чтобы достигъ полнѣйшаго соответствія между музыкой и движеніемъ.

Вотъ именно такое точное согласованіе и увлекаетъ зрителя невольно къ выраженію одобренія, и мы рѣшительно не понимаемъ, почему лишь немногіе балетмейстеры отдають этой важной особенноти танцевальнаго искусства должное вниманіе.

88-ое упражнение. Стр. 33. Въ $\frac{6}{8}$ такта.

Phrases: chassés, jeté assemblé en avant et en arrière; glissades à droite et à gauche, puis traversé et retraversé etc. Шаговые предложенія: гоночный шагъ, перекидочный шагъ и сдвиганіе ногъ; скользимые шаги и т. д.

§ 611. Въ прежнее время шаги кадрили танцевались всегда съ jeté и assemblé, иные добросовѣстные учителя еще

въ настоящее время требуютъ при преподаваніи кадрили исполненія этихъ шаговъ, потому что шаги эти дѣйствительно гораздо красивѣе употребляемыхъ теперь шаговъ хожденія и повышенія.

Но на танцевальныхъ вечерахъ это требованіе едва-ли можетъ быть исполнено. Танцоръ, исполняющій свои шаги съ педантической пунктуальностью, кажется теперь смѣшнымъ.

Будемъ надѣяться, что мода современемъ опять измѣнится къ лучшему, что, впрочемъ, случится, вѣроятно, не раньше, какъ когда при какомъ нибудь изъ выдающихся европейскихъ дворовъ установится вкусъ къ правильному, изящному танцованію.

89-ое упражненіе. Стр. 33. $\frac{2}{4}$ такта.

Это упражненіе исполняется совершенно такъ-же, какъ и предыдущее, но по музыкальному примѣру въ $\frac{2}{4}$ такта.

90-ое упражненіе. Стр. 34. $\frac{6}{8}$ такта.

Phrases: *chassés, élevés; glissades et Zéphire.*

En avant: 1 *chassé*, 1 *jeté et assemblé*; en arrière: 8 pas *élevés (emboîtés)*; à droite: 2 *glissades* et 1 pas de *Zéphire*, et à gauche — les mêmes pas. Traversé et retraversé par 2 *chassés* et 2 pas de *Zéphire*.

Шаговые предложенія: гоночные и повысительные шаги; скользимые и зефирные шаги; впередъ: 1 гоночный шагъ, 1 перекидочный и 1 сдвиганіе; назадъ: 8 маленькихъ скрещенныхъ повысительныхъ шаговъ.

Вправо: 2 скользимыхъ шага и 1 зефирный; влево — тѣ же шаги.

Переходъ: 2 гоночныхъ и 2 зефирныхъ шага; возвратный переходъ: тѣ же шаги.

91-ое упражненіе. Стр. 34.

Это упражненіе совершенно такое-же, какъ и предыдущее, но только въ $\frac{2}{4}$ такта.

92-ое упражненіе. Стр. 35. $\frac{6}{8}$ такта.

Phrases: *chassés, changements de jambes, coupé-assemblés.*

En avant: 1 *chassé* et 2 *changements de jambes*; en arrière: les mêmes pas; sur la place: 1 *coupé* et 1 *assemblé*, 4 fois alternativement.

Шаговое сочетаніе: гоночный шагъ, перестановка ногъ, раздѣанный шагъ и сдвиганіе.

Впередъ: 1 гоночный шагъ и двѣ перестановки ногъ; назадъ: тѣ же шаги; на мѣстѣ — вправо и влево: 1 раздѣанный шагъ и 1 сдвиганіе — попеременно-сторонне 4 раза.

93-ое упражненіе. Стр. 35.

Подобно предыдущему упражненію, но въ $\frac{2}{4}$ такта.

94-ое упражненіе. Стр. 35.

Exercices de tours de corps et de pirouettes. — Упражненія на повороты и пирюэты.

a. Traversé. На первую половину перехода употребляютъ 1 гоночный шагъ и полный поворотъ вправо; тоже употребляютъ на вторую половину; 1 гоночный шагъ и $\frac{1}{2}$ поворота; всего 4 такта. Обратный переходъ, retransé, исполняется тѣми-же движеніями.

b. Это упражненіе отличается отъ упражненія *a* лишь тѣмъ, что гоночные шаги начинаютъ лѣвой ногой, вслѣдствіе чего повороты должны исполняться влѣво, а вся фигура должна быть исполнена въ противоположномъ направленіи.

c. На половинѣ перехода должны быть сдѣланы 2, а въ заключеніе $1\frac{1}{2}$ поворота; то-же — и при обратномъ переходѣ. Повтореніе перехода дѣлается влѣво.

d. Въ этомъ упражненіи дѣлають 3 и $2\frac{1}{2}$ поворота.

95-ое упражненіе. Стр. 36. $\frac{6}{8}$ такта.

Enchaînement par 4 pas de Zéphire simples, chassé-tourné et 2 coupé-assemblés. — Цѣпь изъ 4 простыхъ зефирныхъ шаговъ, 1-го гоночного шага во время поворота и 2-хъ перемѣностороннихъ разрѣзанныхъ шаговъ со сдвиганіемъ.

Впередъ: 4 простыхъ зефирныхъ шага (pas tendus); назадъ: гоночный шагъ и 2 подпрыгнутыхъ перестановки ногъ во время поворота; затѣмъ вправо и влѣво по одному разрѣзанному шагу со сдвиганіемъ.

96-ое упражненіе. Стр. 36. $\frac{2}{4}$ такта.

Впередъ: 4 битыхъ зефирныхъ шага; назадъ: 1 гоночный шагъ и 2 крестнопрыговыхъ ударенія (entrechat quatre); вправо и влѣво, на мѣстѣ, по одному разрѣзанному шагу сверху со скрещеннымъ сдвиганіемъ (pas brisé).

Примѣчаніе. Хотя упражненія 95-ое и 96-ое сходны между собой, но между ними есть существенная разница: первое изъ нихъ состоитъ изъ простыхъ шаговъ, а второе — изъ битыхъ.

97-ое упражненіе. Стр. 36.

Enchaînement: un jeté-bourrés deux fois et 1 chassé-tourné à droite, ensuite répétition de la même phrase à gauche. — Шаговое предложеніе вправо: 2 раза по одному гоночному шагу съ начиночнымъ, затѣмъ 1 гоночный шагъ и одинъ поворотъ; влѣво: тѣ-же самые шаги.

98-ое упражненіе. Стр. 37.

Enchaînement: à droite, 2 jeté-bourrés, 1 pirouette basque et 1 pas de Zéphire; à gauche — les mêmes pas.

Шаговая цѣпь: вправо, 2 раза по одному перекидочному шагу съ однимъ начиночнымъ; затѣмъ 1 басковъ шагъ во время поворота и зефирный шагъ; влѣво — то-же самое.

99-ое упражненіе. Стр. 37.

Phrase: 1 glissé, 2 fouettés et 1 jeté-assemblé.

§ 612. Это шаговое предложеніе носить обыкновенно названіе флигъ-флягъ, вслѣдствіе двухъ быстро слѣдующихъ одно за другимъ движеній хлестанія; впрочемъ это наименованіе дается еще другому сочетанію шаговъ.

Все шаговое предложеніе состоитъ: изъ одного акцентированнаго скользящаго, 2-хъ быстро слѣдующихъ одинъ за другимъ сверху и снизу скрещенныхъ хлестнутыхъ слоговъ, 1 перекидочнаго и 1 сдвиганія.

99-ое а. упражненіе. Впередъ: начиная правой ногой — 2 такта; взадъ: 2 такта, начиная лѣвой ногой; затѣмъ слѣдуетъ повтореніе всего сочетанія.

Примѣчаніе. Точка, помѣщенная надъ первымъ знакомъ, изображающимъ хлестнутый слогъ, означаетъ dessous — сзади скрещено, а короткая черта подъ вторымъ кнутомъ — dessus — скрещено спереди.

99-ое б. упражненіе. То же шаговое предложеніе должно быть исполнено вправо и влѣво, съ поворотами во время хлестнутыхъ движеній, и повторено.

99-ое с. упражненіе. Переходъ и обратный переходъ, traversé et retraversé, съ тѣмъ же шаговымъ сочетаніемъ во время поворота.

100-ое упражненіе. Стр. 37. Enchaînement: pas de basque, bourgé et pirouette basque. — Впередъ: 2 басковыхъ шага; взадъ: 3 начиночныхъ шага и 1 сдвиганіе; затѣмъ опять впередъ: 2 басковыхъ шага, а взадъ — 2 басковыхъ шага во время поворота.

§ 613. Эта цѣпь шаговъ употребляется въ гавотъ Гаэтана Вестриса. Изученіемъ этой цѣпи мы открываемъ себѣ доступъ къ этому, такъ называемому, классическому танцу, служащему образцомъ вездѣ, гдѣ только существуетъ правильное преподаваніе танцевъ.

Отдѣльныя шаговые предложенія гавота могутъ также служить хорошими упражненіями. Подобныхъ упражненій, состоящихъ изъ сочетаній различныхъ шаговъ, можно составить цѣлыя сотни, и кто внимательно прошелъ всѣ описанные до сихъ поръ шаги и упражненія, тотъ легко самъ можетъ сочинить новыя упражненія и написать ихъ хореографически.

ОТДѢЛЪ XII.

ЧЕРЧЕНІЕ ФИГУРЪ.

§ 614. Подъ словомъ фигура въ танцахъ понимается путь, пройденный танцоромъ, потому что этотъ путь, будучи изображень на плоскости, даетъ намъ какую нибудь фигуру (§ 5).

Хореографы часто пользовались такимъ приѣмомъ черченія фигуръ на плоскости для описанія танцевъ.

Такъ какъ грамматика танцевальнаго искусства должна содержать и указаніе для черченія такихъ фигуръ, то мы, желая дать публикѣ нѣчто основательное, изслѣдовали существовавшія до сихъ поръ системы, и привели ихъ въ видѣ таблицы, рядомъ съ нашей системой на листѣ XIII, § 614.

Буква *A* означаетъ кавалеръ.

- | | | |
|------------|---|-----------------------|
| » <i>B</i> | » | дама. |
| » <i>C</i> | » | путь кавалеровъ. |
| » <i>D</i> | » | » дамъ. |
| » <i>E</i> | » | заключительный знакъ. |

§ 615. Изъ этого сопоставленія видно, что почти всѣ хореографы употребляютъ сплошную линію для изображенія пути кавалеровъ, а пунктирную—для пути дамъ. Для обозначенія кавалера и дамы разные хореографы употребляли различные знаки. Въ Берлинѣ даже мѣняли систему изображенія кавалера и дамы, какъ то видно изъ сравненія рисунковъ газеты модъ «Базаръ» за 1861 г. (стр. 333), и за 1864 г. (стр. 347).

Обращаемъ еще вниманіе читателя на то, что Новерръ (Noverre), въ Парижѣ, въ 1761 г. и балетный инспекторъ Бальцъ, въ Берлинѣ, въ 1864 г. употребляли противоположные знаки для обозначенія кавалера и дамы.

§ 616. На этомъ читатель можетъ убѣдиться, что принятіе произвольныхъ знаковъ можетъ легко повести къ недоразумѣніямъ и что на продолжительное существованіе и всеобщее признаніе можетъ рассчитывать лишь та система изображенія, которая будетъ построена на какомъ нибудь реальномъ, неизмѣнномъ основаніи.

Послѣ всесторонней оцѣнки всѣхъ вышеприведенныхъ системъ мы для нашей Грамматики остановились на слѣдующемъ принципѣ: принять за основаніе для изображенія хореографическихъ знаковъ анатомическое строеніе человѣка, потому что оно представляетъ собой нѣчто постоянное, неизмѣнное и построенный на этомъ основаніи знакъ можетъ быть употребленъ съ одинаковымъ успѣхомъ всѣми народами, находясь въ полной независимости отъ языка, чего, напр., нельзя сказать про употребленіе буквъ въ родѣ H, D и т. д.

§ 617. Для правильного пониманія плана какогонибудь строения, сада и т. п. необходимо представить себѣ, что вы разсматриваете его сверху, какъ бы съ птичьяго полета. Такимъ-же образомъ надо понимать изображеніе танцовальныхъ фигуръ. При такихъ условіяхъ будетъ видна только верхняя часть головы танцора, т. е. часть волосъ и кончикъ носа; затѣмъ будутъ видны плечи и горизонтальныя движенія рукъ впередъ, назадъ и вбокъ. Движенія ногъ при такомъ изображеніи танцора будутъ неясны.

§ 618. На этомъ основаніи мы для изображенія танцоровъ приняли очертанія головы (сверху), для положенія рукъ линіи плечевой и локтевой костей, а для ногъ обыкновенныя ступневые знаки.

Кончикъ носа указываетъ такимъ образомъ сторону, въ которую направлено лицо танцора, а кривая линія изображаетъ положеніе рукъ.

На XIII-омъ листѣ атласа, § 618, помѣщены: *a.* подробныя и *b.* упрощенныя знаки.

Такъ какъ обыкновенно кавалеръ подаетъ руку дамѣ, чтобы затѣмъ принять ея руку, то рука кавалера изображена съ приподнятой кистью, а рука дамы съ опущенной.

§ 619. Для различенія кавалера отъ дамы, знакъ кавалера дѣлается сплошь чернымъ. Для изображенія пути кавалера мы сохранили сплошную линію, а для пути дамы — пунктирную. Исходная точка движенія танцора обозначается его фигурой, а конецъ — наконечникомъ стрѣлки. Но въ случаѣ, гдѣ, во избѣжаніе недоразумѣній, необходима большая ясность, ставится вмѣсто стрѣлки позиціонный знакъ.

§ 620. Для упрощенія рисунка часто изображаютъ путь только одной танцующей особы, чѣмъ опредѣляются и пути другихъ.

§ 621. Для вѣрнаго изображенія фигуры слѣдуетъ рисовать на полу пройденный танцоромъ путь. Каждый можетъ

на опытѣ легко убѣдиться, что это прекрасное средство для полученія вѣрнаго рисунка.

§ 622. Чертежъ, сдѣланный нѣсколькими красками, будетъ, конечно, яснѣе, нежели чертежъ, сдѣланный одной краской; но за то литографированіе перваго рода чертежей стоить гораздо дороже, и они могутъ быть исполнены не болѣе какъ въ шести краскахъ, т. е. только для шести паръ, тогда какъ при употребленіи маленькихъ цифръ, которыя ставятся возлѣ знака головы или же на пути движенія, дается возможность изобразить движенія произвольнаго числа участвующихъ.

§ 623. Если танцевальная фигура предназначена для исполненія на сценѣ, то является необходимость заключить ее въ извѣстнаго рода рамку, изображающую сцену, и обставить извѣстными, постоянными условіями.

Такая рамка изображена нами на листѣ атласа XIII. Пунктирная линія *aa*, идущая отъ задней стороны сцены къ аванъ-сценѣ, дѣлитъ всю сцену на двѣ половины: правую и лѣвую. Эта линія носитъ названіе перпендикулярной срединной линіи. Подъ правой стороной сцены понимается та сторона ея, которая находится отъ танцора вправо, когда онъ стоитъ лицомъ къ публикѣ.

Пунктирная линія *bb*, проходящая чрезъ средину линіи *aa*, раздѣляетъ сцену на двѣ части: переднюю и заднюю и носитъ названіе горизонтальной срединной линіи. — Точка *c*, въ которой перпендикулярная и горизонтальная срединныя линіи пересѣкаются, носитъ названіе центра сцены.

По сторонамъ означены 5 кулисъ, изъ которыхъ первая называется первой, а самая задняя — послѣдней.

Діагоналями называются въ этомъ случаѣ прямыя линіи, соединяющія противоположные углы сцены. Сзади кулисъ остается проходъ.

§ 624. Полъ сцены приподнять къ глубинѣ, и потому спускаться, идя или танцуя, *descendre*, значить приближаться къ зрителямъ, а подниматься *monter*, — уходить отъ зрителей въ глубь сцены.

Направленіе движеній танцора обозначается не по отношенію къ публикѣ, а по отношенію къ положенію самого танцора.

§ 625. Такимъ образомъ, танцоръ можетъ, танцуя впередъ, подниматься или спускаться; онъ можетъ двигаться по перпендикулярной, горизонтальной или кривой линіямъ впередъ, взадъ, вкось или вбокъ.

§ 626. Если рамка состоитъ изъ простаго четырехъ-угольника, то это значить, что изображена только видимая зрителю часть сцены. Рисунокъ § 626 изображаетъ такую рамку. Пунктирная ломанная линия показываетъ 1-ую фигуру 1-го куплета испанскаго танца—качуча, который будетъ объясненъ подробно ниже. Рисунокъ § 627 изображаетъ группу изъ балета «Аморъ» Л. Манцоти.

По широкой части рамки видно, что лицевая сторона картины обращена къ публикѣ.

§ 627. Фигуры, исполняемыя на сценѣ, существенно отличаются отъ фигуръ, исполняемыхъ въ салонныхъ танцахъ, а именно: на сценѣ зритель видитъ танцующихъ только съ одной стороны, тогда какъ въ салонѣ зрители расположены кругомъ танцующихъ. При танцованіи на сценѣ принято за правило, какъ можно рѣже оборачиваться къ зрителю спиною; въ танцевальномъ залѣ примѣненіе такого правила рѣшительно невозможно.

§ 628. Для перваго примѣра изображенія такимъ чертежомъ общественнаго танца взяты фигуры обыкновенной французской кадрили, потому что эти фигуры всѣмъ извѣстны и такимъ образомъ легче поймутся читателемъ. Но чтобы читатель могъ себѣ составить вѣрное понятіе объ этихъ фигурахъ и чертежахъ, намъ необходимо дать подробное описаніе кадрили.

Примѣчаніе. Иному читателю покажется вѣроятно описаніе такого обыкновеннаго танца какъ кадрили, занявшее здѣсь 35 страницъ, чересчуръ пространнымъ, потому что многіе писатели ограничиваются текстомъ въ одну страницу. На это авторъ имѣетъ честь отвѣтить: что его описаніе предназначается не для тѣхъ, которые желаютъ лишь запомнить названіе отдѣльныхъ фигуръ и порядокъ ихъ исполненія, но для тѣхъ, которые намѣрены изучить этотъ прекрасный танецъ настолько основательно, чтобы быть въ состояніи дать себѣ и другимъ удовлетворительные отвѣты, на всѣ, могущіе здѣсь возникнуть, вопросы.

ОТДѢЛЪ XIII.

CONTREDANSE или QUADRILLE?

§ 629. Слово *contredanse*, буквально переведенное, означаетъ танецъ, въ которомъ танцующіе расположены другъ противъ друга. Подъ словомъ *quadrille* понимается участіе въ танцѣ лишь четырехъ паръ, становящихся въ формѣ четырехъ-угольника, *carre*. Слѣдовательно различіе между этими танцами заключается не въ фигурахъ, а въ порядкѣ расположенія танцующихъ. Оба танца можно танцевать съ однѣми и тѣми-же или же съ различными фигурами — это ничуть не вліяетъ на названіе танца, — но въ контрдансѣ выборъ фигуръ болѣе ограниченъ, чѣмъ въ кадрили, такъ какъ въ контрдансѣ участвуютъ только двѣ пары или два ряда паръ. Историческими данными нельзя руководствоваться при установленіи названій въ танцахъ, потому что такія историческія основанія очень часто расходятся между собой и нерѣдко прямо противоятъ другъ другу.

Въ настоящей Грамматикѣ мы руководимся просто буквальнымъ значеніемъ французскаго слова, какъ то уже было объяснено въ § 413.

Примѣчаніе. Объясненіе, будто, слово *contredanse* происходитъ изъ англійскаго *country-danse*, весьма неудовлетворительно, такъ какъ въ употребляемыхъ прежде *anglaise*'ахъ и *ecossaise*'ахъ и пр. англійскихъ танцахъ всѣ кавалеры стояли въ одномъ ряду, а дамы—въ другомъ, съ противоположной стороны.

Теорія расположенія паръ въ кадрили.

§ 630. Практикуются двѣ различныхъ системы:

Сист. А.

Сист. В.

1.

1.

2.

4-ая пары или:

3.

4.

3.

2.

Сравненіе десяти руководствъ различныхъ преподавателей танцевъ дало слѣдующій результатъ :

- | | |
|---|---|
| 1. Тишотеръ (Янъ),
въ Дрезденѣ..... 1835 г. | 1. Мәдель, въ Эр-
фуртѣ..... 1805 г. |
| 2. Вѣнское Общество
учителей танцевъ 1844 г. | 2. Парижская Акаде-
мія учителей тан-
цевъ 1860 г. |
| 3. Бухей, въ Грейцѣ 1852 г. | 3. Бальцъ, балетн. ин-
спекторъ въ Бер-
линѣ..... 1861 г. |
| 4. Целларіусъ, въ Па-
рижѣ..... 1862 г. | 4. Сципію, въ г. Гаммѣ 1865 г. |
| 5. Мартинъ, въ Фи-
ладельфіи..... 1864 г. | 5. Б. Клеммъ, въ Лейп-
цигѣ 1875 г. |

Авторъ Грамматики придерживался въ теченіи болѣе не-
жели 40 лѣтъ системы А, будучи выученъ по ней въ дѣтствѣ,
но когда онъ готовилъ это сочиненіе къ печати, то подвергнувъ
еще разъ обѣ системы строгой сравнительной оцѣнкѣ, рѣшился
перейти къ системѣ В.

§ 631. Контрдансъ исполняется только двумя парами или
рядами, къ которымъ въ кадрили присоединяются еще 3-й и
4-ый. Въ кадрили послѣ 1-ой пары или дамы, начинается пара-
визави, которая по этому и должна считаться второй; затѣмъ
уже начинается пара, помѣщенная справа отъ первой пары.
Эта пара, значитъ, будетъ 3-ей.

Если спросить начинающаго ученика, которая пара вто-
рая, то онъ непременно укажетъ на визави первой пары,
находя такой порядокъ совершенно естественнымъ. Въ болѣе
новыхъ сочиненіяхъ по танцевальному искусству, напр., Фрей-
зинга и другихъ, принята система В. На этой системѣ также
остановился и выборъ Нѣмецкой Академіи преподаванія тан-
цевальнаго искусства.

Порядокъ расположенія паръ.

§ 632. Планъ залы слѣдуетъ представить себѣ, какъ гео-
графическую карту: сверху будетъ сѣверная сторона залы,
слѣва — западная, справа — восточная, а снизу — южная.

Такимъ образомъ, при каррѣ изъ четырехъ паръ первая
помѣщается въ сѣверной сторонѣ залы, вторая — въ южной,
третья — въ западной, а четвертая — въ восточной. Дистъ
атл. XIII, § 632.

§ 633. Если въ каждой линіи танцуетъ по нѣсколько паръ, то каждая пара одной и той-же линіи обозначается отдѣльной буквой, напр., въ первой линіи первая пара называется 1а, вторая — 1b, третья — 1с и т. д. Во второй линіи саргѣ пары обозначаются 2а, 2b, 2с, 2d и т. д. См. листъ XIII, § 633.

§ 634. Почти вездѣ принято за правило считать первой парой саргѣ — пару, стоящую противъ оркестра.

Впрочемъ, здѣсь возможны частыя исключенія, такъ какъ оркестръ нерѣдко помѣщается въ сосѣдней комнатѣ или играетъ въ такомъ мѣстѣ, противъ котораго неудобно стать первой парѣ. При установкѣ фортепіано необходимо обратить вниманіе на то, чтобы оно не стояло около окна или печки, такъ какъ жара и сырость вредны для этого инструмента. Часто случается на урокахъ танцевъ, что вмѣсто оркестра играетъ одинъ скрипачъ. Въ такомъ случаѣ ему назначаютъ такое мѣсто, гдѣ онъ всего менѣе можетъ помѣшать танцующимъ и гостямъ. Если-же самъ преподаватель танцевъ наигрываетъ на скрипкѣ, то онъ, по собственному усмотрѣнію, мѣняетъ свое мѣсто, сообразуясь съ надобностями учениковъ.

§ 635. Въ такихъ случаяхъ лучше всего принять за правило не назначать перваго мѣста, въ качествѣ почетнаго мѣста, при входѣ въ залъ. Мы предлагаемъ, какъ пору, считать первымъ мѣстомъ сторону зала *противъ* входа. Тронъ, насколько намъ извѣстно, никогда не ставится у входа въ тронное зало.

§ 636. Кого нужно считать въ карре первой особой?

По большинству руководствъ къ танцевальному искусству начинающимъ является кавалеръ; но лучше предоставить это преимущество дамѣ.

Тамъ, гдѣ въ жизненной борьбѣ требуется сила и мужество — пусть тамъ кавалеръ становится впередъ, на первое мѣсто; но тамъ, гдѣ дѣло идетъ объ украшеніи жизни дарами музъ — тамъ слѣдовало-бы предоставить первое мѣсто прекрасному полу.

На свадебномъ балу первое мѣсто, разумѣется, предоставляется невѣстѣ. Почему-бы и для другихъ случаевъ ни установить за правило сообразоваться съ первой дамой?

§ 637. Начинаетъ кадрилъ первая дама.

Если танцуютъ въ частномъ домѣ, то первой дамѣ должна быть, конечно, хозяйка дома. Если-бы она была въ преклонномъ возрастѣ или не танцевала, у нея, вѣроятно,

окажется взрослая дочь, сестра на возрастъ, кузина или какая нибудь другая родственница, которой она можетъ передать это привиллегіе.

Если на балъ приглашенъ какой нибудь почетный гость или гостья, въ честь которой или котораго дается вечеръ, то имъ предоставляется первое мѣсто, которое и считаютъ тамъ, гдѣ стануть эти гости.

При празднованіи именинъ, дня рожденія, помолвки и т. п., первой, конечно, должна быть та особа, которая празднуетъ что либо, и то мѣсто, куда она стала въ кадрили, считается первымъ, независимо отъ мѣстныхъ условій.

Если же между присутствующими нѣтъ дамы, которой принадлежала-бы безспорно честь первенства, то сообразуются съ расположеніемъ танцевальнаго зала.

§ 638. Такъ какъ для вѣрнаго пониманія чертежа фигуръ необходимо знать названіе отдѣльныхъ частей фигуръ, то мы и приведемъ теперь эти обозначенія и разъясимъ ихъ.

Фигурная строфа, куплетъ. — *Couplet*.

§ 639. Слово *фигура*, какъ то уже было нѣсколько разъ объяснено, означаетъ путь танцора, потому что онъ, будучи нарисованъ на полу, даетъ рисунокъ какой нибудь фигуры. *Traversé*, напр., составляетъ простую фигуру.

Изъ такихъ простыхъ фигуръ составляются цѣлыя фигурныя строфы или куплеты.

Такъ называемая фигура кадрили подобна шести или восьми-строчной стиховой строфѣ (§ 7) — смотря по числу восьми-тактныхъ музыкальныхъ колѣнъ, которыя на нее употреблены.

Примѣчаніе. Лишь послѣ продолжительныхъ и зрѣлыхъ размышленій авторъ рѣшился ввести новое слово «куплетъ» для обозначенія соединенія простыхъ фигуръ.

Такое понятіе безусловно необходимо и прекращаетъ наконецъ неопредѣленность, господствовавшую до сихъ поръ въ употребленіи слова *фигура*. Повсюду, гдѣ изучаютъ танцы, употребляютъ для обозначенія движеній, шаговъ и фигуръ французскія названія и потому шаговое предложеніе называется *une phrase*, а фигурная строфа, куплетъ — *un couplet*.

§ 640. Кадриль, употребляемая въ настоящее время, состоитъ изъ 6-ти куплетовъ: *Pantalon, Été, Poule, Trénis, Pas-tourelle et Finale*. Куплетъ *Trénis* вставленъ много лѣтъ спустя

послѣ того какъ уже существовала 5-ти куплетная кадрили. Въ нѣкоторыхъ странахъ Trénis уже не танцуютъ больше, потому что она слишкомъ сходна съ Pastourelle. Также и Нѣмецкая Академія танцевальнаго искусства выпустила Trénis въ изданной ею брошюркѣ, т. н. Commandirbüchlein. Ее вообще вездѣ слѣдовало-бы выпускать.

Иные дирижеры позволяютъ себѣ послѣ шестаго куплета вставлять въ кадрили рядъ всевозможныхъ и даже невозможныхъ композицій (фигуръ), такъ что, глядя на это, не знаешь чему больше удивляться: выдержи-ли музыкантовъ, терпѣли-ли танцующихъ, или же самонадѣянности иныхъ, такъ называемыхъ, «дирижеровъ танцами», берущихся за дѣло, о которомъ они понятія не имѣютъ.

§ 641. Число фигуръ и куплетовъ было въ разныя времена различно. Намъ случилось въ 1833 г. быть въ Берлинѣ на блестящемъ балу, на которомъ французская кадрили была исполнена въ 11-ти куплетахъ.

Въ Норвегіи, Швеціи и Даніи кадрили въ 1836 г. танцевалась въ 7-ми куплетахъ.

Въ началѣ нашего столѣтія было въ модѣ каждый годъ изучать нѣкоторыя новыя фигурныя строфы, получавшія особенныя названія. Мало того: для извѣстныхъ куплетовъ изучались особенныя, употреблявшіеся въ нихъ шаги. Въ тѣ времена недѣлями готовились къ балу и цѣлые годы учились танцевать, прежде нежели рѣшиться выступить въ кадрили.

§ 642. Названія простыхъ фигуръ какъ, напр.: chaîne, balancé, tour de main, traversé etc. соответствуютъ въ большинствѣ случаевъ геометрическому строенію самихъ фигуръ, тогда какъ имена куплетовъ рѣдко выражаютъ форму составляющихъ ихъ фигуръ; имъ обыкновенно даютъ названіе какой нибудь распространенной музыкальной пьесы, приобрѣвшей популярность пѣсни, какого нибудь, пользующагося извѣстностью лица, имя изобрѣтателя фигуры и т. д. Нерѣдко можно встрѣтить названія строфъ въ заголовкѣ нотъ музыкальной пьесы, что, впрочемъ, уже, кажется, выходитъ изъ моды, такъ какъ читатель рѣдко бываетъ въ состояніи дать себѣ отчетъ о происхожденіи этихъ названій.

§ 643. Обыкновенно простыя фигуры называютъ турами, а цѣлые куплеты — фигурами. Такое обозначеніе невѣрно, не смотря на то, что продержалось болѣе ста лѣтъ. Слово tour, буквально переведенное, означаетъ круговое движеніе (по круговой линіи). Un tour de roue значитъ одинъ полный оборотъ

колеса. *Un tour de valse* — одинъ вальсовый поворотъ вальсирующей пары; но такъ можно назвать и одинъ кругъ, сдѣланный по залу вальсирующими. *Un tour de main* означаетъ въ танцахъ движеніе по кругу, исполняемое на мѣстѣ парой, держась за руки. *Balance* или *traverse* можно еще назвать фигурой, но ни какъ не туромъ, потому что изображеніе ихъ на полу не даетъ намъ круга.

Такъ какъ къ рисунку каждой отдѣльной фигуры принадлежитъ подробное описаніе способа ея исполненія, то мы предварительно дадимъ нѣсколько правилъ, касающихся этого исполненія.

Подраздѣленіе времени. Тактъ.

§ 644. Прежде чѣмъ ученикъ научится танцовать подъ музыку, при изученіи имъ шаговъ и фигуръ преподаватель громко считаетъ. Въ фигурахъ кадрили считаютъ обыкновенно до 8-ми.

Но это число 8 означаетъ не музыкальные такты, а танцевальные слоги или *tempi*. Каждый тактъ музыки для кадрили состоитъ изъ двухъ тактовыхъ или шаговыхъ слоговъ. Значить, ритмъ танца складывается изъ извѣстнаго числа слоговъ, а не шаговъ, подобно тому какъ въ стихосложеніи при составленіи строки берется въ расчетъ число слоговъ, а не словъ.

Сигналь. — *Ritournelle*.

§ 645. Передъ кадрилию или контрдансомъ по знаку дирижера играютъ 8, иногда 16 тактовъ для увѣдомленія танцующихъ, что имъ пора занять свои мѣста.

Это музыкальное приглашеніе называется сигналомъ или *ritournelle*.

Когда всѣ пары со своими визави стали на свои мѣста, распорядитель танцевъ даетъ музыкантамъ знакъ, что можно начать играть.

Вступленіе, прелюдія. — *Prélude*.

§ 646. Танцующіе пропускаютъ первые 8 тактовъ кадрили и начинаютъ танцовать при 1-омъ тактѣ второго колѣна.

Эти первые 8 тактовъ и составляютъ вступленіе или прелюдію, и служатъ для указанія танцорамъ быстроты исполненія танца — *tempo*.

Такое вступленіе повторяется передъ каждымъ куплетомъ и должно быть пережидано танцующими.

Если желаютъ точно исполнять шаги, то самымъ подходящимъ tempo будетъ (по метроному Мельцеля) при $\frac{2}{4}$ такта $88 = \text{♩}$, а при $\frac{6}{8}$ такта $88 = \text{♩}$; но если желаютъ только ходить, какъ это теперь въ модѣ, то можно играть со скоростью отъ 100—108. Къ сожалѣнію, въ нѣкоторыхъ странахъ господствуетъ нелѣпая мода ускорять темпъ до 144. При такой быстротѣ движенія граціозное хожденіе въ тактъ дѣлается совершенно невозможнымъ.

§ 647. Въ настоящее время въ контрдансѣ и различныхъ кадрилихъ употребляются слѣдующіе шаги:

En avant (впередъ) 1 chassé et 2 pas élevés,

En arrière (взадъ) 1 » » 2 » »

A droite (вправо) 1 » » 2 » »

A gauche (влѣво) 1 » » 2 » »

Traversé (переходъ) 3 » » 2 » » en se tournant.

Balancé-chassé: 1 chassé et 2 pas élevés — вправо и влѣво.

Tour de main (круговой ходъ): 3 chassés et 2 pas élevés.

(См. упр. 84 и 85 и §§ 608 и 609).

§ 648. Лица, которые пожелали-бы исполнить шаги болѣе точно, могутъ вмѣсто pas élevés дѣлать 1 jeté и 1 assemblé. (Упр. 88, § 611).

Правильное исполненіе шаговъ вышло, къ сожалѣнію, до такой степени изъ моды, что на балахъ такое исполненіе дѣлаетъ человѣка просто смѣшнымъ; но при обученіи дѣтей все-же слѣдовало-бы требовать точнаго исполненія шаговъ. Добросовѣстные учителя танцевъ такъ и поступаютъ, потому что такая точность исполненія чрезвычайно способствуетъ эстетическому развитію и граціозности движеній (§ 611).

§ 649. Въ сѣверной Германіи для balancé употребляютъ очень часто 4 pas de basque (вправо, влѣво, вправо, влѣво), что, будучи хорошо исполнено, выглядитъ очень красиво. Другіе дѣлаютъ balancé-degagé, какъ оно было нами объяснено въ § 608.

§ 650. Хотя въ настоящее время почти повсемѣстно принято ходить въ кадрили, а не танцевать ее, но все-же для ученика гораздо полезнѣе, если онъ сперва изучитъ этотъ танецъ правильно, подъ тактъ. Изучившій его такимъ образомъ, впоследствии сѣмьется и ходить подъ тактъ и держать себя съ достоинствомъ; человѣкъ же, никогда не изучившій танца правильно, т. е. тѣми шагами, которыми этотъ танецъ тан-

цуется, никогда не будетъ въ состояніи выдержать такта: онъ не только не сьумѣетъ танцовать кадрили—онъ не сьумѣетъ даже ходить въ ней.

§ 651. Одно время было въ модѣ исполнять шаги въ кадрили правильно, даже употреблять въ ней художественные шаги—и тогда кадрилъ была безспорно красивѣе, чѣмъ теперь. Но такъ какъ рѣшительно невозможно идти совершенно на перекоръ модѣ, этому безжалостному тирану, то и преподавателямъ танцевъ по неволѣ приходится ей до нѣкоторой степени подчиняться. Можно слѣдовать модѣ; стараясь, по крайней мѣрѣ, ходить подъ тактъ и съ достоинствомъ; но во многихъ странахъ вошло въ обычай даже ходить не въ тактъ и совершенно неглижировать фигурами. Иные прямо говорятъ: «*Ce n'est plus le bon ton de danser en mesure*».

Рѣшительно непонятно, какъ разумъ и вкусъ человѣчества могли до такой степени извратиться, чтобы положительно уродливое находить красивымъ только потому, что оно сдѣлалось моднымъ. Такимъ-же образомъ можно было-бы находить прекраснымъ фальшивые ноты и дисгармоническій шумъ въ музыкѣ.

Учитель танцевъ положительно не въ состояніи учить своихъ учениковъ такимъ вещамъ: это просто возмущаетъ его.

Такая манера танцовать рѣшительно уродлива, противна и просто бессмысленна.

Она не только унижаетъ танцевальное искусство, — она составляетъ совершенное отрицаніе его, какъ искусство.

§ 652. Тотъ, кто своевольно возстаетъ противъ естественнаго чувства такта — убиваетъ его, тотъ, кто противодействуетъ развитію облагораживающаго вкуса къ прекрасному, самъ развращается; тотъ, кто на балу противится дѣльнымъ распоряженіямъ распорядителя танцевъ и нереступаетъ общепринятыхъ правила приличія, тотъ способенъ возстать и противъ законовъ государства, лишь только ему представится къ тому удобный случай.

Главнымъ образомъ, молодые люди не должны никогда забывать, что своей манерой танцовать они показываютъ окружающимъ, кто они и что они такое, и насколько они получили порядочное воспитаніе.

§ 653. Дама должна находиться по правую сторону танцора.

Эта правая сторона предоставляется дамѣ потому, что вообще принято предоставлять правую сторону тому лицу,

которому желаютъ оказать уваженіе—будь-то въ танцахъ, въ прогулкѣ, за столомъ, въ экипажѣ и т. д.

§ 654. Въ контрдансѣ можетъ участвовать и болѣе двухъ паръ, такъ какъ танцующіе располагаются въ два ряда, длина которыхъ опредѣляется лишь размѣрами помѣщенія. Но пары всегда должны быть расположены только въ двухъ стоящихъ другъ противъ друга линіяхъ.

§ 655. Для кадрили, какъ то уже было сказано, необходимы, по крайней мѣрѣ, 4 пары, которыя располагаются въ формѣ четырехъ-угольника.

Но можетъ принимать участіе, конечно, и большее число паръ, напр.: 6, 8, 10, 12 и т. д. Иногда даже образуютъ четырехъ-угольники въ 20—30 паръ; но слѣдовало-бы избѣгать участія такого количества танцующихъ въ одномъ четырехъ-угольникѣ, потому что тогда разстояніе между *vis-à-vis* дѣлается слишкомъ значительнымъ.

Такъ какъ музыка въ *traverse*, переходѣ, позволяетъ лишь 8 шаговъ, и каждый шагъ не долженъ-бы превышать длины собственной ступни, то изъ этого вытекаетъ, что четырехъ-угольникъ въ 8 паръ является наилучшимъ размѣромъ для расположенія участвующихъ въ кадрили.

Если же число гостей значительно, то можно составить имъ соотвѣтствующее число такихъ четырехъ-угольниковъ.

§ 656. Иногда недостаетъ одной особы или же цѣлой пары для сформированія четырехъ-угольника. Въ такомъ случаѣ одна или двѣ особы могутъ переходить и танцовать въ двухъ рядахъ. Но это слѣдуетъ всегда устраивать такъ, чтобы переходила одна изъ ближайшихъ къ незанятому мѣсту пара.

Если необходимо, чтобы цѣлая пара переходила для танцевъ, то кавалеръ долженъ предварительно освѣдомиться у своей дамы, не утомить-ли ее это двойное напряженіе. При недостаткѣ мѣста иногда танцуютъ двойными четырехъ-угольниками, напр., при четырехъ-угольникѣ въ 24 пары сперва танцуютъ одни 12 паръ, а послѣ нихъ другія 12. Но при такомъ расположеніи участвующихъ кадрилъ очень растягивается и большинству танцующихъ наскучаетъ.

Если число дамъ вдвое болѣе числа кавалеровъ, то каждый кавалеръ можетъ ангажировать двухъ дамъ и танцовать куплетъ сперва съ одной, а потомъ съ другой.

Но этотъ приемъ удобенъ только, если каждый кавалеръ можетъ имѣть двѣ дамы, въ противномъ же случаѣ слѣдовало-бы избѣгать его.

Стоять или сидѣть?

§ 657. Если въ котильонѣ или мазуркѣ танцующіе садятся, то это совершенно естественно; но садиться въ кадрили въ прежніе годы никому и въ голову не приходило. Въ настоящее время вездѣ первая забота танцора передъ кадрилию — о стульяхъ для дамы и для себя.

Въ обыкновенной французской кадрили время, конечно, позволяетъ присѣсть, пока другая партія танцуетъ, и, безспорно, пріятнѣе провести время съ какой нибудь остроумной образованной собесѣдницей сидя, нежели стоя; но, къ сожалѣнію, при этомъ случается очень легко и очень часто, что бесѣдующіе неглижируютъ танцами и мѣшаютъ танцующимъ. Кромѣ того, частое принесеніе и убирание стульевъ не представляетъ собой ничего привлекательнаго. Въ контрдансѣ, лансѣ или такой кадрили, въ которой всѣ пары пахотятся почти постоянно въ движеніи, мы не рекомендуемъ танцорамъ садиться, потому что: во первыхъ, сидѣть нѣтъ времени, а во вторыхъ, стулья безъ особенной надобности загромождаютъ залъ, стѣсняя движенія танцующихъ.

§ 658. Прежде чѣмъ ангажировать даму для кадрили, кавалеръ долженъ найти себѣ визави. Можетъ случиться, что, пригласивъ даму, ему нельзя будетъ найти *vis-à-vis*, и тогда кавалеру предстоитъ непріятная необходимость извиниться передъ своей дамой. Слѣдуетъ также заранѣе условиться съ визави относительно мѣста, чтобы не пришлось, когда раздается ритурнель, искать другъ друга.

Первый куплетъ (фигурная строфа).

Листъ атл. XIV.

Изъ употребляющихся въ настоящее время куплетовъ кадрили первый носитъ названіе *Pantalon*.

§ 659. Оригиналомъ для этого куплета кадрили, говорятъ, послужила одна французская шансонетка, начинавшаяся этимъ словомъ.

Итальянцы предполагаютъ, что куплетъ этотъ названъ именемъ одного изъ дѣйствующихъ лицъ итальянской комедіи и пантомимы. Вотъ названія этихъ лицъ: *Pantalon*, *Polichinello*, *Colombina* etc.

§ 660. Для насъ это названіе звучить неособенно привлекательно, но французы на этотъ счетъ не отличаются такой шепетильностью. Такъ мы употребляемъ не мало французскихъ словъ, особенно для обозначенія предметовъ дамскаго туалета, потому что, будучи переведены буквально, они сдѣлались-бы совсѣмъ неудобными для употребленія.

§ 661. Первая самостоятельная часть куплета, т. е. первая фигура его, называется *chaîne anglaise entière*, цѣлая англійская цѣпь. Листъ XIV. Первая линія I и II.

Цѣпью, *chaîne*, называютъ въ танцахъ такія фигуры, въ которыхъ танцующіе попеременно подаютъ другъ-другу, то правую, то лѣвую руку.

Существуютъ различныя *chaînes*, напр.: *chaîne anglaise*, *chaîne des dames*, *chaîne en trois*, *en quatre*, *en six*, *en huit*, смотря по числу участвующихъ въ ней лицъ; затѣмъ—*grande chaîne*, *chaîne en ligne*, *chaîne aux bras*, *tour de chaîne* etc.

Если нарисовать передвиженіе танцующихъ (исполняющихъ эту фигуру) на полу или-же въ уменьшенномъ видѣ на бумагѣ, то, дѣйствительно, получается подобіе цѣпи, а подачею рукъ образуется настоящая цѣпь. Въ этомъ можно легко убѣдиться, остановивъ танцующихъ въ моментъ подачи рукъ.

Эта цѣпь называется англійской, *anglaise*, потому что она, говорятъ, изобрѣтена англичанами. Въ англійскихъ описаніяхъ кадрили первый куплетъ носитъ названіе *Pantalon*, а первая фигура — *right & left*, вираво и влѣво.

Chaîne des dames называется въ этихъ описаніяхъ *ladies-chain*, а *demi-chaîne anglaise* — *half right and left*, половина вираво и влѣво.

Chaîne эта носитъ названіе *entière*, цѣлой, потому что исполняется танцующими до мѣста *vis-à-vis* и назадъ, до своего собственнаго мѣста. Изъ самаго названія *chaîne*, цѣпь, явствуетъ, что въ этой фигурѣ слѣдуетъ подавать другъ-другу руки, хотя въ настоящее время это во многихъ мѣстностяхъ уже вышло изъ моды. Если подать во время прохожденія своему (ей) визави правую руку, а своему партнеру *) (*partenaire*) лѣвую, то фальшивый поворотъ дѣлается совершенно невозможнымъ; если же обходятся безъ подачи руки, то можно очень легко ошибиться въ поворотѣ, повернувшись къ дамѣ спиной. По

*) Партнёрами мы называемъ по отношенію другъ къ другу лицъ, танцующихъ въ одной партѣ.

этому преподавать эту фигуру слѣдовало-бы всегда съ подачей рукъ, чтобы сдѣлать ее понятной ученикамъ.

Съ этого мѣста мы, чтобы облегчить читателю ориентированіе между фигурами, будемъ помѣщать вначалѣ линіи число тактовъ слѣдующей фигуры.

8 тактовъ: первая и противоположная ей пары мѣняются мѣстами, причемъ кавалеры подаютъ правую руку выходящимъ къ нимъ на встрѣчу дамамъ, а затѣмъ подаютъ своимъ дамамъ лѣвую, на что въ совокупности требуется 4 такта, листъ XIV, рис. I.

До сихъ поръ это только половина *chaîne anglaise* и лишь черезъ повтореніе ея, съ возвращеніемъ танцующихъ обратно, на свои мѣста, фигура дѣлается цѣлой, *entière*, — на какое повтореніе тоже требуется 4 такта, листъ XIV, рис. II.

Примѣчаніе. Эта вторая половина изображена нами сокращенно, по системѣ А. Фрейзинга.

При подачѣ руки слѣдуетъ постоянно имѣть въ виду, что всѣ движенія рукъ должны быть закруглены и что нужно смотрѣть на ту особу, которой подаютъ руку, какъ-бы собираясь съ нею заговорить §§ 312—319.

4 такта: *balancé* III.

§ 662. Une *balance* значитъ вѣсы; *se balancer*—какъ-бы поддерживать равновѣсіе, покачиваясь изъ стороны въ сторону.

Многіе пишутъ это выраженіе, какъ танцевальную фигуру, въ повелительномъ наклоненіи: *balancez*. Такой способъ письма этой фигуры вѣренъ въ томъ случаѣ, когда это выраженіе употребляется въ смыслѣ команднаго слова; но какъ названіе фигуры, на подобіе *chaîne*, *promenade*, *tour de main*, оно должно быть именемъ существительнымъ, а потому его слѣдуетъ писать *balancé*, такъ же какъ мы, напр., пишемъ *traversé*, *croisé* и т. д.

Въ первое время изображенія этой фигуры ее танцовали дѣйствительно покачиваясь на мѣстѣ, какъ это, напр., и въ настоящее время еще дѣлается въ *balancé sur place* и *demi-balancé*. Когда было въ модѣ дѣлать изысканные шаги, для *balancé* употребляли обыкновенно *des pas tendus*, *des pas de Zéphire* etc.; но теперь почти вездѣ дѣлаютъ только 1 *chassé* и 2 *pas élevés* вправо и влево, что, собственно говоря, не составляетъ *balancé*.

§ 663. Многіе при исполненіи этой фигуры дѣлаютъ, ничуть не подозрѣвая этого, очень грубую ошибку.

Бадриль въ цѣломъ представляетъ собой, какъ-бы разговоръ, бесѣду участвующихъ. Само собою разумѣется, что вы не повернетесь спиной къ лицу, съ которымъ вы разговариваете, а, наоборотъ, будете смотрѣть на него.

При *balance*-же, исполняемомъ съ помощью *chassés*, большинство, вмѣсто того, чтобы идти вправо, идутъ вкось впередъ и такимъ образомъ оборачиваются другъ къ другу спиною, совершенно не сознавая, что это безспорно неумѣстно въ танцахъ. Нужно принять за правило во время танцевъ всегда оборачиваться лицомъ къ тому, съ кѣмъ танцуютъ, такъ чтобы можно заговорить съ этой особой.

4 такта: *tour de main*. IV.

Кругъ, т. е. пара дѣлаетъ кругъ на мѣстѣ, подавъ другъ другу правую руку.

§ 664. Въ настоящее время почти вездѣ принято подавать обѣ руки, хотя правильнѣе подавать только одну руку, потому что фигура называется *tour de main*, а не *tour des mains*.

Вѣрность нашего утвержденія подтверждается еще тѣмъ, что фигура эта требуетъ всего 8 шаговъ, т. е. ходebныхъ шаговъ, потому что она исполняется въ 4 такта и длина танцевальнаго ходebнаго шага должна равняться длинѣ ступни.

Такимъ образомъ, если подать только одну руку, то вы вернетесь какъ разъ на ваше мѣсто; если же подать обѣ руки, то 8 шаговъ дадутъ полтора круга, и вы должны миновать свое мѣсто.

Тоже самое происходитъ, если исполнить эту фигуру правильными *chassés*.

8 тактовъ: *chaîne des dames entière*, полная цѣпь дамъ. V и VI.

§ 665. Обѣ дамы выходятъ на середину и подаютъ другъ другу правую руку, затѣмъ каждая дама подаетъ своему визави лѣвую руку, принимая отъ него лѣвую же, причемъ онъ такъ поворачивается съ дамой, чтобы вернуться на свое мѣсто и оба опять смотря въ середину каррэ.

Эта половина фигуры требуетъ 4 такта; съ окончаніемъ второй половины, дама оказывается опять на своемъ мѣстѣ.

При этомъ кавалеры не должны ждать на своихъ мѣстахъ, чтобы дамы подали имъ руку, они должны начать одновременно съ дамами, отойти немного вправо, а затѣмъ выйти къ дамамъ на встрѣчу, такъ чтобы можно было удобно подать руку.

4 такта: *demi-promenade*, VII, прежде называвшаяся также *queue de chat* — тоже одно изъ выражений, неохотно переводимыхъ.

§ 666. Кавалеръ беретъ правой рукой правую руку дамы, а *сверху*—лѣвой рукой лѣвую руку дамы. Правая рука потому должна находиться внизу, чтобы кавалеръ поддерживалъ руку своей дамы, а не дама руку кавалера.

Выраженіе *demi* (полъ), показываетъ, что фигура исполняется только до мѣста *vis-à-vis*. Чтобы вернуться на свое мѣсто теперь слѣдуетъ:

4 такта: *demi-chainé anglaise*, VIII, — чѣмъ въ контрдансѣ и заканчивается первый куплетъ.

§ 667. Въ кадрили всѣ эти фигуры повторяются еще разъ второй партіей, т. е. 3-ей и 4-ой парами.

Второй куплетъ. — L'Été. — Лѣто.

Листъ атл. XIV. Вторая линія.

Утверждаютъ, что названіе этого куплета взято изъ той же шансонетки, мотивъ которой послужилъ для музыкальной композиціи кадрили.

§ 668. Порядокъ расположенія фигуръ этого куплета былъ часто предметомъ разногласія между преподавателями танцевъ. Наиболѣе распространенная и существующая болѣе 200 лѣтъ формула расположенія фигуръ этого куплета — слѣдующая: «*En avant deux et en arrière, chassé à droite et à gauche, traversée, chassé à droite et à gauche, retraversée, balancé et tour de main*».

По такому письменному изложенію этого куплета музыка его должна была-бы состоять изъ 28-ми тактовъ, чего въ дѣйствительности нѣтъ и не можетъ быть, такъ какъ противъ этого возстаетъ естественное чувство такта.

Уже Гардель и Блазисъ указали на недостатки этой формулы и старались исправить ее такимъ образомъ, что выпускали или первое *chassé à droite et à gauche*, или же *balancé*. (*Manuel de la danse par Blasis, revu par M. Gardel, p. 362. Paris. Librairie de Roret 1830*).

Причина разногласія — не вѣрная разстановка занятой и употребленіе союза *et*. Если вмѣсто *retraversée, balancé et tour de main* написать: *retraversée et balancé, tour de main*, то все легко разъясняется. Въ такомъ случаѣ *retraversée* должно быть такъ связано съ *balancé*, чтобы для обѣихъ фигуръ въ совокупности требовалось лишь 4 такта, причемъ оставшаяся на своемъ мѣстѣ особа дѣлаетъ во время обратнаго перехода своего партнера *balancé*, за которымъ слѣдуетъ *tour de main* уже въ слѣдующихъ 4-хъ тактахъ.

Найболѣ выдающіеся преподаватели танцевальнаго искусства такъ и объясняютъ эти фигуры, и такимъ же образомъ они объяснены въ катехизисѣ танцевальнаго искусства Клемма.

§ 669. Тамъ, гдѣ принято дѣлать *balance-chassé* (§ 609), этотъ куплетъ танцуютъ по нижеслѣдующему положенію, потому что фигуры при исполненіи ихъ невольнo располагаются танцоромъ въ этомъ порядкѣ, почему онъ и можетъ быть рекомендованъ. Послѣ восьми-тактнаго вступленія начинается первая дама со своимъ *vis-à-vis* (§ 637):

4 такта: *en avant-deux et en arrière*, I, впередъ и взадъ. Затѣмъ слѣдуетъ:

4 такта: *chassé à droite et à gauche*, вправо и влѣво, II. При этомъ не слѣдуетъ забывать вернуться назадъ на свое мѣсто, потому что иначе не хватитъ мѣста для исполненія слѣдующей фигуры.

Многіе имѣютъ обыкновеніе дѣлать *chassé* лѣвой ногой до середины, что неправильно и можетъ быть употреблено лишь въ томъ случаѣ, если четырехъ-угольникъ, образуемый танцующими, очень великъ.

4 такта: *traversée*, переходъ, III. Проходятъ по дугообразной кривой до мѣста *vis-à-vis*, оставаясь все время къ нему лицомъ.

4 такта: *chassé à droite et à gauche au milieu*. *Chassé* вправо и влѣво, до середины, IV. Такъ какъ за этой фигурой слѣдуетъ не *traversée*, а *balance-chassé*, то надо стараться лѣвымъ *chassé* достигъ середины, такъ какъ иначе вы не успѣте вернуться во время на ваше мѣсто.

4 такта: *balance* со своей дамой, V.

Правила танцевальнаго искусства требуютъ, чтобы балансирующіе стали сперва другъ противъ друга, а затѣмъ танцовали вправо и влѣво; но такъ какъ *balance* начинаютъ не всегда съ одного и того-же мѣста, то иногда танцующіе ошибаются въ выборѣ направленія, по которому слѣдуетъ проходить.

4 такта: *tour de main* — назадъ, до своего мѣста, VI.

Послѣ того какъ первая дама со своимъ визави протанцевала фигуру, первый кавалеръ танцуетъ со второй дамой; затѣмъ третья дама танцуетъ съ четвертымъ кавалеромъ и, наконецъ, четвертая дама — съ третьимъ кавалеромъ.

§ 670. Съ нѣкотораго времени вошло въ моду почти при каждомъ *en avant deux* кланяться. Это совершенно лишнее.

Сдѣлать поклонъ своимъ визави или партнёру передъ танцемъ и послѣ него имѣетъ смыслъ и можетъ быть рекомендовано, но кланяться каждую минуту во время танца также нелѣпо, какъ, напр., ежеминутно кланяться во время визита.

Въ quadrille à la cour и ей подобныхъ кадрилихъ такого рода поклоны уместны, потому что въ этомъ случаѣ вся композиція аранжирована соотвѣтствующимъ образомъ, и самой музыкой указывается время этихъ поклоновъ.

Въ самыхъ элегантныхъ и образцовыхъ салонныхъ танцахъ, въ менуэтѣ и гавотѣ, тоже употребляются поклоны лишь въ началѣ и въ концѣ танца: одинъ дѣлается — зрителямъ, а другой — партнёру.

Третій куплетъ. — La Poule, курица.

Листъ XIV, линіи 2 и 3.

Названіе это приписываютъ тому, что въ оригинальной музыкѣ въ этомъ куплетѣ слышался нѣсколько разъ крикъ курицы — глюкъ, глюкъ, глюкъ.

Начинаютъ этотъ куплетъ, какъ и второй, первая дама со своимъ визави. При *traversée* они мѣняются мѣстами, дѣлая дугу влѣво, такъ чтобы можно было подать другъ другу правую руку. Нѣкоторые танцоры дѣйствительно подаютъ руку. Затѣмъ по тому же пути дѣлаютъ *retraversée* назадъ, но не до самого своего мѣста. Въ 5-омъ *tempo* подаютъ своему (ей) визави лѣвую руку, а въ 7-омъ *tempo* правую руку — своему (ей) партнёру, чтобы образовать не прямую, а волнистую линію, которая давала-бы танцующимъ возможность свободно глядѣть другъ на друга. Теперь слѣдуетъ:

4 такта: *balancé en ligne*, III. Начинаютъ дамы и дѣлаютъ 1 *chassé* и 2 *pas élevés* вправо, а затѣмъ — влѣво, вслѣдствіе чего кавалеры, въ противность обыкновеннымъ правиламъ, идутъ сначала влѣво, а потомъ вправо.

§ 671. Нѣкоторые танцоры исполняютъ это *balancé* съ помощью 1 *chassé-tourné* впередъ, съ поворотомъ вправо, и такимъ же образомъ возвращаются назадъ на свое мѣсто, — что выглядитъ очень красиво, если хорошо исполняется. Другіе дѣлаютъ прежнее оригинальное *balancé-degagé* или *demi-pas de basque sur place*.

При этой послѣдней фигурѣ не слѣдуетъ забывать, что пужно смотрѣть на ту особу, къ которой вы приближаетесь.

4 такта: *demi-promenade*, IV, — до мѣста *vis-à-vis*.

§ 672. Здѣсь необходимо обратить вниманіе на то, чтобы вторая пара исполняла эту фигуру такъ, какъ она была объяснена въ первомъ куплетѣ.

Дамъ визави, начавшей фигуру и находящейся передъ *demi-promenade* съ лѣвой стороны своего кавалера, нѣтъ необходимости обойти около него на правую его сторону: она къ концу променада просто дѣлаетъ поворотъ въ сторону своего кавалера и тогда опять оказывается съ правой стороны его. Въ продолженіе всего променада руки партнёровъ остаются скрещенными.

4 такта: *en avant deux et en arrière, V*—что, само собою разумѣется, исполняется тѣми самыми, которые сдѣлали *traversée*.

4 такта: *chassé à droite et à gauche, VI*.

§ 673. Прежде было въ модѣ вмѣсто этой фигуры дѣлать *dos-à-dos*. Оба идутъ при этомъ влѣво, какъ бы избѣгая другъ друга и заходятъ немного за середину; затѣмъ, не поворачиваясь, — настолько вправо, чтобы быть въ состояніи, проходя одинъ мимо другаго, спиной другъ къ другу, вернуться на свои мѣста.

4 такта: *en avant-quatre et en arrière, VII*, — впередъ и назадъ въ четверемъ.

§ 674. Въ этой фигурѣ, возвращаясь назадъ, нужно обернуться къ дамъ и глядѣть на нее, какъ-бы собираясь съ нею заговорить, чтобы не произвести впечатлѣніе двухъ автоматовъ. Никогда не слѣдуетъ забывать, что вся кадрили составляетъ какъ-бы бесѣду и должна походить на нее.

4 такта: *demi-chaîne anglaise, VIII*, — назадъ, до своего мѣста. — Порядокъ движенія участвующихъ — тотъ-же, какъ и во второмъ куплетѣ.

Четвертый куплетъ. — *La Trénis*.

Листъ атл. XIV, линіи 3 и 4.

§ 675. Говорятъ, что куплетъ этотъ названъ именемъ знаменитаго танцора Трениса, изобрѣвшаго его около 1800 г.

Въ сочиненіяхъ, вышедшихъ раньше 1800 г., этотъ куплетъ не упоминается, и въ настоящее время его во многихъ странахъ не танцуютъ, потому что онъ слишкомъ сходенъ съ слѣдующимъ куплетомъ.

§ 676. *La Trénis* такъ часто измѣнялась, что при исполненіи ея почти всегда происходила путаница.

Она исполнялась то съ *traversé-croisé*, то съ *croisé-traversé*, то въ формѣ трехъ крючковъ, *trois crochets* и т. д. Въ Англіи, Норвегіи и Остѣ-Индіи намъ удалось видѣть ее исполненной съ присоединеніемъ *chaîne de dames*. Во многихъ мѣстностяхъ ее танцуютъ съ *chassé-croisé* и т. д.

Лучше всего пропускать этотъ куплетъ совсѣмъ. Но все-же необходимо показать и объяснить его, чтобы избавить отъ затрудненій тѣхъ, которые могутъ быть поставлены въ необходимость танцовать этотъ куплетъ въ какомъ нибудь обществѣ, гдѣ еще сохранилось его употребленіе.

§ 677. Насколько намъ извѣстно, первоначальный видъ этого куплета, какъ онъ былъ составленъ Тренисомъ слѣдующій:

4 такта: *premier couple en avant et en arrière*, I. Первая пара танцуетъ впередъ и назадъ.

Couple и *deux* не одно и то же. Если, напр., кавалеръ танцуетъ со своей визави, то говорятъ, что танцуютъ двое, но для обозначенія ихъ не употребляется слово пара, употребляющееся въ танцахъ только въ смыслѣ двухъ лицъ, изъявившихъ желаніе протанцовать вмѣстѣ цѣлый танецъ или какую нибудь самостоятельную часть его, какъ, напр., фигуру въ котильонѣ.

Couple или *paire*?

§ 678. На французскомъ языкѣ слово *couple* употребляется по преимуществу для обозначенія двухъ лицъ различнаго пола, связанныхъ какимъ нибудь прочнымъ или-же временнымъ отношеніемъ; тогда какъ для обозначенія двухъ существъ или предметовъ одного и того же вида и рода употребляется по преимуществу выраженіе *paire*: *une paire de bottes* и т. д. Про выраженіе: *en avant paire*, нельзя сказать, чтобы оно было неправильнымъ; но выраженіе: *un couple en avant* употребляется чаще.

Французы одинаково употребляютъ оба выраженія. Они говорятъ: *un couple d'amis* или *une paire d'amis*; *une paire de cheveux* или *un couple de cheveux*. (*Dictionnaire de Noël et Chapsal*).

4 такта: *premier couple en avant*, la dame traverse et le cavalier retourne à sa place, II. Первая пара впередъ, дама переходитъ на другую сторону и становится съ лѣвой стороны своего *vis-à-vis*, въ то время какъ кавалеръ ея возвращается на свое мѣсто.

4 такта: *traversée croisée à trois*, III. Скрещенный переходъ 3-хъ участниковъ.

При исполненіи этой фигуры нужно помнить, что кавалеръ, идя къ мѣсту своихъ визави, долженъ пройти между двумя дамами. Дама, начавшая фигуру, проходитъ при скрещиваніи наружной стороной.

4 такта: *retraversé-croisé à trois, jusqu'à sa place, IV*. Скрещенный, обратный переходъ втроемъ на свои мѣста.

Кавалеръ снова проходитъ между двумя дамами, которыя затѣмъ тоже возвращаются на свои мѣста.

8 тактовъ: *balancé et tour de main, V и VI*.

Теперь очередь второй пары; затѣмъ начинается 3-ья и подь конецъ — четвертая.

§ 679. Часто этотъ куплетъ исполняютъ еще такимъ образомъ, что въ 3-ей фигурѣ вмѣсто *traversé-croisé* дѣлаютъ *croisé-traversé*, т. е. обѣ дамы дѣлаютъ сперва *croisé*, а затѣмъ *traversé* и повторяютъ это при обратномъ переходѣ; причѣмъ онѣ для заканчиванія останавливаются по срединѣ, обратясь лицомъ къ своимъ кавалерамъ, и здѣсь исполняютъ *balancé*. Въ этой фигурѣ нужно обратить вниманіе на то, что начинающая дама при *croisé* проходитъ внутренней, а при *retraversé* наружной стороной круга. — Этотъ способъ даже красивѣе перваго, потому что линіи фигуры отличаются большими выгибами.

§ 680. Существуетъ еще третій способъ исполненія этого куплета, настолько вошедшій въ моду въ нѣкоторыхъ странахъ, что учитель танцевъ принужденъ ознакомить съ нимъ своихъ учениковъ, рискуя въ противномъ случаѣ потерять ихъ. Ему могутъ сказать: такъ, какъ вы намъ показываете эту фигуру, она не танцуетъ на тѣхъ балахъ, которые мы посѣщаемъ; такое исполненіе ея сдѣлаетъ насъ смѣшными въ глазахъ остальной публики.

Этотъ способъ слѣдующій:

4 такта: *un couple en avant et en arrière, I*, одна пара впередъ и взадъ.

4 такта: *les trois crochets. Три крючка, II*.

Названіе фигуры соответствуетъ ея рисунку. — Дама обходитъ кругомъ танцора и возвращается на свое мѣсто; кавалеръ дѣлаетъ на срединѣ со своей визави *demi-tour de main* правой рукой и остается на срединѣ, оборотясь лицомъ къ своей дамѣ; дама *vis-à-vis* окончивъ *tour de main*, тоже останавливается, обернувшись лицомъ къ своему кавалеру.

Большинство исполняетъ этотъ круговой ходъ безъ подачи руки.

Этотъ способъ исполненія куплета выразителенъ и красивъ, но невѣренъ, потому что требуетъ лишь 16 тактовъ, тогда какъ музыка содержитъ ихъ 24.

Онъ можетъ быть самостоятельнымъ куплетомъ, но не долженъ называться именемъ *Trénis*. Многие называютъ его *la coquille*; названіе *les trois stochets* будетъ правильнѣе, потому что болѣе соответствуетъ дѣйствительному виду фигуры.

Пятый куплетъ. — *La Pastourelle*. — Пастушка.

Листъ атл. XV. Первая линія.

§ 681. Этотъ куплетъ получилъ такое названіе потому, что первоначальная мелодія его исполнялась на манеръ *villanelle*, пастушескаго напѣва.

4 такта: *premier couple en avant et en arrière*, какъ въ *Trénis*, I.

4 такта: *le même couple en avant; la dame traverse et le cavalier retourne à sa place*, — та же пара опять танцуетъ впереди, и затѣмъ дама переходитъ и становится по лѣвую сторону своего *vis-à-vis*, тогда какъ ея кавалеръ возвращается на свое мѣсто, II.

8 тактовъ: *en avant-trois et en arrière, 2 fois*, III. Два раза впереди и взадъ, втроемъ.

§ 682. Въ прежнее время эта фигура называлась *chassé à la visite*, потому что при прохожденіи съ дамами впереди кавалеръ долженъ былъ повернуться къ дамѣ, находящейся по его правую сторону, а при возвращеніи — къ дамѣ, находящейся по его лѣвую сторону, какъ бы собираясь ей что-то сказать, что, конечно, выглядитъ лучше, чѣмъ если всѣ трое, подобно автоматамъ, двигаются впереди и взадъ.

§ 683. Перемены ради можно держать руки различнымъ образомъ и даже дать дамамъ описать кругъ, пропуская ихъ подъ поднятыми руками, какъ это дѣлается въ *Allemande* или *Tyrolienne*, и выглядитъ очень мило, если хорошо исполняется; но такого рода измѣненія не обязательны.

8 тактовъ: *solo V* и *VI*. Оставленный кавалеръ танцуетъ впереди, взадъ, вправо и влево на середину.

§ 684. Иногда для этого соло употребляютъ вмѣсто обыкновенно принятыхъ, какіе нибудь другіе шаги, даже козацкіе (*pas de cosaque*), которые, будучи хорошо исполнены,

почти всегда нравятся. Но кто не въ состояніи хорошо исполнить такіе шаги и долженъ ограничиваться неловкимъ подражаніемъ, тому лучше совсѣмъ воздерживаться отъ нихъ, чтобы не показаться смѣшнымъ; но во всякомъ случаѣ необходимо должны быть выдержаны всѣ 8 тактовъ.

Очень многіе дѣлаютъ въ этомъ solo ту ошибку, что идутъ только впередъ, взадъ и вправо на середину, на что ими употребляется 6 тактовъ, тогда какъ всѣхъ тактовъ—8.

Они опускаютъ *chassé* влѣво на середину и начинаютъ слѣдующую фигуру преждевременно. Нѣкоторые теперь дѣлаютъ поклонъ въ теченіе послѣднихъ 2-хъ тактовъ solo.

Иногда это solo замѣняютъ двумя *tours de main*, причемъ первое исполняется съ дамой *vis-à-vis*, а второе—съ собственной дамой.

4 такта: *demi-ronde ouverte à gauche*, VII. — Открытый полукругъ влѣво -- до мѣста *vis-à-vis*.

Полукругъ этотъ называется потому открытымъ, что кавалеръ ограничивается подачей руки своей дамѣ, не подавая лѣвой руки дамѣ — визави.

4 такта: *demi-chaine anglaise*, VIII, съ окончаніемъ которой танцующіе оказываются снова на своихъ мѣстахъ.

§ 685. Этотъ куплетъ перѣдко повторяютъ подъ названіемъ *les grâces*, съ тѣмъ различіемъ, что solo исполняется на этотъ разъ дамами.

Такое названіе, по нашему мнѣнію, не подходитъ къ этой строфѣ, потому что греческая міеологія говоритъ о 3-хъ граціяхъ, названныхъ у Геліода: Аглаей (блескъ), Таліей (зеленѣющая) и Евфросіей (веселость).

Вѣрнѣе было бы, напр., такое названіе: *pastourelle* съ дамскимъ solo.

Заключительный куплетъ. — *La finale*.

Листъ атл. XV. Линіи 2, 3 и 4.

§ 686. Названіе куплета опредѣляется его положеніемъ въ концѣ танца. Исполняется онъ очень различно.

§ 687. Къ наиболѣе употребительнымъ начальнымъ фигурамъ этого куплета принадлежитъ перемѣна дамъ.

Эта фигура называется иногда также *la rose à quatre*.

Названіе *rose*, роза, эта фигура получила благодаря своему сходству съ розой, но въ дѣйствительности такое сходство является лишь въ томъ случаѣ, когда эта фигура исполняется,

по крайней мѣрѣ, 4-мя парами. Если нарисовать путь дамъ, то получится рисунокъ, напоминающій розу. При двухъ парахъ незначительное сходство почти совсѣмъ теряется, тогда какъ при 8-ми парахъ оно довольно замѣтно.

Роза. — La Rose.

§ 688. Двумя парами, en deux couples. Листъ XV, первая половина второй лини.

4 такта: en avant-quatre et en arrière, I.

4 такта: changement des dames, II.

4 такта: en avant-quatre et en arrière, III.

4 такта: reprise des dames, IV.

§ 689. При перемѣнѣ дамъ кавалеръ долженъ подходящую къ нему съ лѣвой стороны даму провести $\frac{3}{4}$ круга влѣво. Если въ розѣ участвуютъ только двѣ пары, то на встрѣчу кавалеру выходитъ дама визави; если же въ этой фигурѣ участвуютъ 4 пары (rose à huit), то на встрѣчу первому кавалеру выходитъ въ первый разъ 4-ая дама.

§ 690. Въ этой фигурѣ можетъ принять участіе произвольное число паръ, но для каждой пары требуется въ музыкѣ 4 лишніе такта; а такъ какъ число паръ должно быть всегда четное, то фигура всегда заканчивается цѣлымъ музыкальнымъ колѣномъ въ 8 тактовъ.

Затѣмъ сюда обыкновенно вставляютъ второй куплетъ l'été.

Почему именно этотъ куплетъ? — Таковъ капризъ моды.

Послѣ повторенія второй строфы танцуютъ опять розу и т. д., пока всѣ пары не приняли участіе.

§ 691. Иногда кавалеръ позволяетъ себѣ подшутить надъ своимъ визави и въ тотъ моментъ, когда нужно мѣняться дамами, вмѣсто того, чтобы отпустить свою даму, вдругъ поворачивается съ нею и возвращается назадъ на свое мѣсто.

Такая шутка дозволительна съ хорошими знакомыми, но едва-ли умѣстна, если вы мало или совсѣмъ незнакомы съ вашимъ визави. Эта шутка должна быть повторена 2 раза, чтобы получилось 16 тактовъ, потому что другіе въ томъ-же ряду могутъ въ это время танцовать розу или галопъ.

§ 692. Если желаютъ употребить въ этой фигурѣ галопъ, то слѣдуетъ держать даму, какъ въ вальсѣ, причемъ кавалеръ начинаетъ лѣвой, а дама правой ногой.

4 такта: пара дѣлаетъ 3 *chassés simples* и 1 *fouetté* по направленію къ серединѣ и то же самое взадъ, I. Листъ XV, вторая половина второй линіи. (См. §§ 478—482 включительно и упражненія 59 и 60).

4 такта: *traversée à quatre avec un demi-tour au milieu* въ позѣ вальса, II.

При исполненіи этой фигуры можно, по усмотрѣнію, повернуться вправо или влѣво, 1 или 2 раза — лишь бы это было сдѣлано ловко, подъ тактъ и никому изъ танцующихъ не помѣшало.

Въ обыкновенномъ *traversée à deux*, пары расходятся влѣво, т. е. каждая беретъ влѣво, пропуская пару визави съ правой стороны. Въ галопѣ пары расходятся вправо, что обусловливается вальсовой позой паръ. Затѣмъ снова слѣдуетъ:

4 такта: *en avant quatre et en arrière*, III, а далѣе:

4 такта: *retraversée à quatre* въ позѣ вальса, IV.

Какъ-бы эту фигуру не танцовали: будетъ ли это роза, вышеупомянутое подшучиваніе или галопированіе, — этимъ ничуть не измѣняется вставленный второй куплетъ, объясненный нами выше, и при повтореніи нужно всегда соблюдать то же самое расположеніе фигуръ.

Если при галопѣ поворачиваться вправо, какъ то обыкновенно принято, то получится фигура, представленная на рис. II; *pas de galop*, листъ XV; если же при галопѣ въ позѣ вальса, придерживаясь того же направленія, поворачиваться въ противоположную сторону — *à l'envers (à rebours)*, то получится фигура, изображенная нами на рис. IV.

Moulinet des dames.

§ 693. Въмѣсто вышеприведенной заключительной строфы можетъ быть исполнена слѣдующая прелестная композиція, очень распространенная въ сѣверной Германіи. Но эта композиція можетъ быть исполнена только 4-мя парами.

4 такта: *chassé-croisé à huit*. Всѣ дамы идутъ влѣво вбокъ, а всѣ кавалеры вправо вбокъ, причемъ при *croisé* кавалерамъ слѣдуетъ всегда проходить сзади дамъ. Встрѣчающіеся взглядываютъ другъ на друга и дѣлаютъ *demi-balancé*, состоящее изъ *dégagé* — шага вправо и влѣво или же влѣво и вправо.

4 такта: *recroisé à huit*. Возвращение по тому-же пути и *demi-balancé* съ партнёромъ.

4 такта: *moulinet des dames*. Дамы подаютъ другъ другу правую руку, образуя вращающийся около своей оси крестъ и, сдѣлавъ полный поворотъ, остаются еще на нѣкоторое время въ такомъ положеніи.

4 такта: *demi-balancé en moulinet et demi-tour de main*. Оставленные кавалеры принимаютъ лѣвой рукой лѣвую руку дамъ и, такимъ образомъ, присоединяются къ кресту дамъ.

Всѣ, оставаясь на мѣстахъ, дѣлаютъ полъ-*balancé*, послѣ чего дамы, сдѣлавъ полъ *tour de main* лѣвой рукой, уходятъ съ середины, а кавалеры этимъ самымъ *tour de main* занимаютъ ее.

8 тактовъ: *grande promenade*. Каждый кавалеръ даетъ своей дамѣ правую руку, въ которую та вкладываетъ свою правую и всѣ пары двигаются кругомъ вправо, пока ни придутъ на свои мѣста. Затѣмъ слѣдуетъ повтореніе цѣлаго втораго куплета.

24 такта: послѣ четырехкратнаго повторенія всего сочетанія фигуръ, включая и *Pété*, въ 5-ый разъ *) танцуютъ 24-хъ-тактный финалъ, а для большаго променада каждый кавалеръ подаетъ своей дамѣ правую руку, чтобы проводить ее на ея мѣсто.

Если желаютъ еще продлить финалъ, то выпускаютъ 5-ое повтореніе и исполняютъ одну или нѣсколько изъ вышеописанныхъ фигуръ.

§ 694. Что касается до этихъ фигурныхъ комбинацій, то на этотъ счетъ нельзя дать никакихъ обязательныхъ предписаній, такъ какъ здѣсь все зависитъ отъ усмотрѣнія распорядителя, который самъ въ свою очередь долженъ сообразоваться съ числомъ танцующихъ, ихъ умѣніемъ, размѣрами помѣщенія и временемъ, которымъ онъ можетъ располагать.

Учитель танцевъ можетъ, конечно, изучить со своими учениками какой нибудь финалъ, но дирижируя въ многочисленномъ собраніи онъ и самъ принужденъ сообразоваться съ обстоятельствами.

Иногда случается, что тутъ же импровизованныя фигуры очень хорошо удаются; а иногда не выходятъ даже предварительно изученныя фигуры.

*) 24 и 24 = 48, что, повторенное четыре раза, дастъ 192, да еще 24, итого = 216 тактовъ.

Grandes rondes etc.

8 тактовъ: *grande ronde à gauche et à droite*. Большой кругоходъ влѣво и вправо. Листъ атл. XV, третья линія, I и II.

Всѣ танцующіе подаютъ другъ другу руки, чтобы образовать замкнутый кругъ, дѣлаютъ $\frac{1}{8}$ поворота влѣво, ставятъ правую ногу въ 3-ью переднюю позицію и идутъ 6-ью ходьбыными шагами или 3 мя *chassé* влѣво по кругу.

Во время 7-го и 8-го тактовыхъ слоговъ всѣ поворачиваются вправо и повторяютъ кругоходъ въ правую сторону.

4 такта: *les dames au milieu et de retour*, III. Всѣ дамы отираются на середину съ помощью 1 *chassé-tourné* вправо и тѣми же шагами возвращаются назадъ на свои мѣста.

4 такта: *les cavaliers vont au milieu et y font un demi-balancé sur place*, IV. Всѣ кавалеры дѣлаютъ *chassé-tourné* на середину и тамъ, обратясь къ своимъ дамамъ, — *demi-balancé* на мѣстѣ, которое исполняется также дамами на своихъ мѣстахъ. Это *demi-balancé sur place* состоитъ изъ *dégagé* на правую ногу, приведенія лѣвой ноги въ 3-ью заднюю позицію, послѣ чего все движеніе повторяютъ еще разъ влѣво, что требуетъ 2-хъ тактовъ, т. е. 4-хъ тактовыхъ слоговъ.

8 тактовъ: *balancé-chassé à vos places et tour de main* обыкновенно припатыми шагами, V и VI.

4 такта: *demi-chaine à huit* — полуцѣпь въ восьмеремъ, VII.

Каждый кавалеръ оборачивается къ своей дамѣ, а дама — къ своему кавалеру, готовясь при первомъ шагѣ дать ему правую руку.

§ 695. При исполненіи этой фигуры часто ошибаются, хотя она не трудна, если только вѣрно стать и вѣрно начать.

Кавалеры должны помнить, что первый разъ имъ слѣдуетъ идти внутри круга, а именно змѣистой линіей по тому направленію, по которому будетъ направленъ взглядъ, если стать правильно, такъ чтобы кавалеръ при первомъ шагѣ могъ подать своей дамѣ правую руку, слѣдующей дамѣ — лѣвую и т. д., пока онъ опять ни встрѣтится со своей дамой, что должно произойти на половинѣ круга.

Дамы одновременно исполняютъ то же движеніе, съ той только разницей, что онѣ идутъ вначалѣ внѣ круга.

Если эта фигура исполняется 4-мя парами, то на исполненіе полуцѣпи идетъ 4 такта; если же число паръ больше 4 хъ, то требуется ровно столько тактовъ, сколько паръ участвуетъ въ фигурѣ.

§ 696. Такъ какъ всѣ фигуры кадрили сложены и разсчитаны для 4-хъ паръ, то для *demi-chainé à huit* были предоставлены лишь 4 такта.

Если распорядитель скамандуетъ, или вѣрифе, провозгласить *chainé entière*, то подъ этимъ слѣдуетъ понимать цѣлую цѣпь, въ которой послѣ первой встрѣчи со своей дамой на половинѣ круга не останавливаются, а продолжаютъ фигуру до своего мѣста, вслѣдствіе чего для исполненія фигуры требуется двойное число тактовъ.

4 такта: *promenade finale*, заключительный променадъ, т. е. круговодъ, (прогулка), VIII.

§ 697. Назначеніе этой фигуры — дать возможность кавалеру провести свою даму на то мѣсто, которое она занимала до приглашенія на кадрили. Кавалеръ предлагаетъ своей дамѣ правую руку, а дама вкладываетъ въ нее кисть своей лѣвой руки, и оба направляются обыкновенными ходebными шагами къ извѣстному мѣсту, причемъ ихъ прогулка, конечно, не ограничивается какимъ нибудь опредѣленнымъ числомъ музыкальных тактовъ.

§ 698. Этотъ финалъ и употребляется обыкновенно. Но иногда его значительно растягиваютъ, что вполнѣ зависитъ отъ распорядителя танцевъ.

§ 699. Теперь не въ модѣ въ продолженіи кадрили выкрикивать или командовать каждую отдѣльную фигуру; но такъ какъ при увеличеніи финальнаго куплета вводятся произвольныя фигуры, то и является необходимость провозглашать ихъ, что поэтому и практикуется.

§ 700. Можно было-бы ожидать, что только танцоры, прошедшіе хорошую школу, берутъ на себя управленіе заключительными фигурами; но въ дѣйствительности, къ сожалѣнію, эту задачу берутъ на себя не рѣдко такіе господа, которые, хотя и имѣютъ очень высокое мнѣніе о своемъ искусствѣ дирижировать, но на дѣлѣ обнаруживаютъ столь скудныя познанія, что оказываются незнающими даже настоящія названія фигуръ, не говоря уже объ ихъ сочетаніяхъ. Такіе распорядители командуютъ или, вѣрифе сказать, выкрикиваютъ во все горло, что имъ придетъ въ голову, гоняютъ танцующихъ, какъ овецъ, и когда наконецъ все перепуталось до такой степени, что никто изъ участвующихъ ничего уже больше не понимаетъ, они вдругъ командуютъ: *cherchez vos dames*, — и танцоры, смѣясь, выпутываются изъ бѣды какъ знаютъ.

Чтобы дать понятіе о хорошемъ финалѣ мы здѣсь приведемъ нѣсколько заключительныхъ фигуръ, которыя можно расположить въ любомъ порядкѣ, по собственному усмотрѣнію 16 тактовъ: *chaîne et chaîne de retour*.

§ 701. *Chaîne* дѣлаютъ, какъ обыкновенно, до встрѣчи со своимъ партнёромъ, подаютъ другъ другу правую руку и дѣлаютъ еще — *demi-tour de main*. Такъ какъ начиная *chaîne* подаютъ правую руку, причемъ всѣ кавалеры стоятъ внутри круга, то черезъ полъ *tour de main* кавалеры оказываются внѣ его, а дамы, на оборотъ, входятъ внутрь, и всѣ смотрятъ въ ту сторону, откуда пришли. По этому направленію всѣ теперь исполняютъ *chaîne de retour* (т. е. обратную цѣпь), пока ни вернутся на свои мѣста.

Число тактовъ разсчитано, по обыкновенію, на 4 пары, а именно: 4 такта — на первую полуцѣпь — до встрѣчи съ партнёромъ; 2 такта — для полъ *tour de main* и 2 такта — на паузу, чтобы дать время всѣмъ вѣрно стать для одновременнаго обратнаго шествія; 4 такта для *chaîne de retour* и 4 такта для послѣдняго круговорота, *tour de main*, на свои мѣста.

Если въ фигурѣ участвуетъ болѣе 4-хъ паръ, то длина паузы, т. е. продолжительность выжиданія танцующими, соразмѣряется съ числомъ оставшихся музыкальныхъ тактовъ.

8 тактовъ: *balancé et tour de main*. Этой послѣдней фигурой дается возможность запоздавшимъ и неопытнымъ танцорамъ оправдаться и приготовиться къ слѣдующей фигурѣ.

§ 702. *Les lignes obliques*. Косыя линіи. Для 4-хъ паръ. Руки скрещиваютъ какъ для променада (§ 666).

Первая пара поворачивается въ сторону третьей пары, а вторая — въ сторону четвертой, образуя двѣ параллельныя косыя линіи.

4 такта: *en avant 8 et en arrière*. Впередъ и взадъ въ восьмеремъ.

4 такта: *changement des dames*. Перемѣна дамъ.

Исполненіемъ этой фигуры первая дама приводится на третье мѣсто, вторая — на четвертое, третья — на первое, а четвертая — на второе.

Теперь пара, стоящая на первомъ мѣстѣ, поворачивается лѣво, къ парѣ, стоящей на четвертомъ мѣстѣ, а пара, стоящая на второмъ мѣстѣ, оборачивается къ парѣ, стоящей на третьемъ мѣстѣ и всѣ снова дѣлаютъ:

4 такта: *en avant-huit et en arrière*.

4 такта: *changement des dames*. Послѣ исполненія этой фигуры всѣ дамы оказываются на мѣстахъ своихъ визави.

Затѣмъ всѣ пары снова поворачиваются, какъ раньше : первая пара — къ третьей, вторая — къ четвертой и дѣлаютъ :

8 тактовъ : en avant-huit и т. д. и въ концѣ опять тоже самое.

8 тактовъ : en avant-huit и т. д., первая пара — къ четвертой, вторая — къ третьей; вслѣдствіе чего всѣ дамы возвращаются на свои мѣста.

Если эта фигура хорошо исполняется, т. е. если сохраняется примизна линий и т. п., то это выходитъ очень красиво; но гораздо красивѣе выходитъ эта фигура, если въ ней участвуютъ 8 паръ.

§ 703. Здѣсь нужно замѣтить, что въ случаѣ участія 8-ми паръ не слѣдуетъ провозгласить en avant-seize, а по прежнему, en avant-huit, потому что, какъ уже было сказано выше, всѣ фигуры составлены только для четырехъ паръ.

Если измѣнять названіе фигуръ, соотвѣтственно числу участвующихъ, то пришлось-бы также говорить : en avant-douze, en avant-vingt etc.

Противоположные кругоходы. — Les rondes opposées.

Листъ атл. XV. Четвертая линія.

§ 704. Въ этой фигурѣ можетъ участвовать любое число паръ, но оно не должно быть менѣе восьми, такъ какъ въ такомъ случаѣ внѣшній кругъ будетъ слишкомъ малъ.

4 такта : les dames au milieu, I.

Всѣ дамы дѣлаютъ *chassé-tourné* по направленію къ серединѣ, поворачиваются вправо къ своимъ кавалерамъ и затѣмъ дѣлаютъ *demi-balancé sur place*, причемъ онѣ подаютъ другъ другу руки, чтобы образовать замкнутый кругъ, оборотятся спиной къ серединѣ.

§ 705. Если такой замкнутый кругъ исполняется только дамами или же только кавалерами, то правую руку подаютъ ладонью кверху, а лѣвую — ладонью книзу.

При первомъ шагѣ балансированія, который дѣлается вправо, слѣдуетъ подать правую руку; при шагѣ же влево вкладываютъ лѣвую руку въ протянутую вамъ правую, чѣмъ наконецъ и замыкается кругъ, II.

4 такта : les cavaliers s'approchent, II.

Всѣ кавалеры дѣлаютъ два маленькихъ шага впередъ и исполняютъ *demi-balancé sur place*, образуя при этомъ, подавъ

другъ другу руки и оборотятся лицомъ къ дамамъ, внѣшній замкнутый кругъ.

8 тактовъ: rondes opposées à gauche, III. Противоположные кругоходы влѣво.

Такъ какъ кавалеры стоятъ лицомъ къ дамамъ, то круговыя движенія оказываются противоположными. Это выглядитъ очень красиво, если совершается въ стройномъ порядкѣ и участвующие не путаются и не толкаются.

§ 706. Аккуратность въ исполненіи шаговъ и выдерживаніе такта облегчаютъ исполненіе всякой фигуры и отнюдь не затрудняютъ оное, какъ многіе ошибочно полагаютъ.

При исполненіи въ 8-ми тактахъ, эта фигура выглядитъ красивоѣ, нежели при 4-хъ тактахъ.

8 тактовъ: rondes opposées à droite. Противоположные кругоходы вправо, IV.

8 тактовъ: balancé et tour de main, V и VI.

Теперь слѣдуетъ повтореніе строфы:

4 такта: les cavaliers font chassé-tourné au milieu pour se donner les mains!

4 такта: les dames s'approchent.

16 тактовъ: rondes opposées à gauche et à droite.

8 тактовъ: balancé et tour de main.

Гирлянда. — La Guirlande.

§ 707. Число участвующихъ въ этой фигурѣ ограничивается только размѣрами помѣщенія.

4 такта: les dames en avant pour former une ronde. — Дамы выходятъ впередъ, чтобы составить кругъ.

Всѣ дамы выходятъ на середину съ однимъ pas chassé и 2 pas élevés или-же 4-мя маленькими шагами, не оборачиваясь, и подаютъ во время одного demi-balancé другъ другу руки, чтобы образовать замкнутый кругъ.

4 такта: les cavaliers vont en avant pour former la guirlande. Кавалеры выходятъ впередъ, чтобы образовать гирлянду.

Кавалеры становятся съ лѣвой стороны своихъ дамъ и подаютъ другъ другу руки, протягивая ихъ между руками дамъ такимъ образомъ, чтобы ихъ, кавалеровъ, руки были скрещены надъ руками дамъ. Это, собственно, и называется гирляндой.

4 или 8 тактовъ: guirlande; ronde à gauche!

Такъ переплетенные между собой всѣ дѣлають кругоходъ влѣво, пока первый кавалеръ первой линіи, т. е. передовой танцоръ, ни очутится около середины второй стороны четырехъ-угольника.

4 или 8 тактовъ: *ouvrez la guirlande!* — Разверните гирлянду.

Передовой танцоръ и его дама освобождаютъ только лѣвую руку и отводятъ назадъ свой флангъ (линію), тогда какъ другой флангъ продолжаетъ кругоходъ, пока ни развернется въ прямую линію и ни закончится соотвѣтствующее музыкальное колѣно.

4 такта: *traversée des dames*. Переходъ дамъ.

Кавалеры поднимаютъ руки настолько высоко, чтобы дамы могли пройти подъ ними на противоположную сторону, чѣмъ образуется, такъ называемая, англійская колонна или, вѣрнѣе сказать, аллея, т. е. такое расположеніе танцующихъ, при которомъ всѣ дамы располагаются въ линію съ одной стороны вдоль зала, а кавалеры противъ нихъ въ такой же линіи. См. § 902.

Теперь слѣдуетъ: *l'été général*.

Всѣ участвующіе исполняютъ второй куплетъ: *en avant tous et en arrière, chassé à droite et à gauche, traversée, chassé à droite et à gauche, retraversée, tour de main*.

При исполненіи этого куплета слѣдуетъ помнить, что второе *chassé à gauche* должно быть исполнено не на середину, а взадъ, за чѣмъ слѣдуетъ настоящее *traversée*, послѣ котораго сейчасъ же исполняютъ *tour de main* со своей дамой, которая въ это время стоитъ *vis-à-vis* къ своему кавалеру, и все заканчивается построеніемъ парами колонны, чтобы имѣть возможность перейти къ заключительному променаду, полонезу или грассфатертанцу.

§ 708. Если число участвующихъ настолько значительно, что помѣщеніе не дозволяетъ образовать одну гирлянду, то можно образовать двѣ. Въ такомъ случаѣ первая пара первой линіи и первая пара второй линіи (на лѣвомъ флангѣ) должны при кликѣ: *ouvrez!* освободить свою лѣвую руку и отодвинуться взадъ, образовавъ двѣ расположенныя одна противъ другой гирляндныя линіи.

Затѣмъ исполняется второй куплетъ, *l'été*, сначала всѣми дамами, а потомъ всѣми кавалерами, причемъ необходимо помнить, что при второмъ *chassé à gauche* слѣдуетъ танцевать на середину и исполнить съ партнѣромъ *balancé* и *tour de main*.

Полонезъ. — La Polonaise.

Листъ атл. XVII.

Примѣчаніе. Чтобы облегчить читателю пониманіе плановаго рисунка на таблицѣ XVII, — нижняя сторона чертежа принята за первую сторону зала, подобно тому, какъ и для всѣхъ плановыхъ рисунковъ театральныхъ танцевъ.

Музыка въ $\frac{3}{4}$ такта. М. М. 80 = ♩

Ритмъ долженъ отмѣчаться шагами.

§ 709. Начинають правой ногой. Шаги для полонеза исполняются слѣдующимъ образомъ: при первой четверти такта нога скользитъ впередъ на пальцахъ, описывая дугообразную кривую до четвертой позиціи, съ соотвѣтствующимъ сгибаніемъ колѣнъ и граціознымъ наклоненіемъ корпуса вбокъ. Въ теченіи второй и третьей четверти такта дѣлаются два немного меньшіе повышенные шага впередъ.

§ 710. Полонезъ, собственно говоря, не танецъ, а прогулка или торжественное шествіе, назначеніе котораго состоитъ въ томъ, чтобы дать возможность хозяйкѣ дома, невѣстѣ, обрученной или какой нибудь почетной дамѣ, представляющей хозяйку дома, привѣтствовать гостей и просить ихъ принять участіе въ танцахъ. Это исполняется слѣдующимъ образомъ: вскорѣ послѣ того, какъ музыка заиграла, почетная дама, проходитъ со своимъ супругомъ, женихомъ, отцомъ или какимъ нибудь другимъ почетнымъ кавалеромъ, вдоль ряда гостей, слегка кланяясь имъ, что, разумѣется, дѣлаетъ и ея кавалеръ, причемъ гости по парно присоединяются къ шествію, пока, наконецъ, всѣ ни примутъ въ немъ участіе.

§ 711. Такъ какъ этотъ танецъ не труденъ и не утомителенъ, то слѣдовало-бы, особенно на частныхъ вечерахъ, всѣмъ присутствующимъ кавалерамъ, даже и преклоннаго возраста, исполнить долгъ вѣжливости по отношенію къ дамамъ — принять любезно въ немъ участіе.

§ 712. Прежде было въ модѣ во время полонеза мѣнять даму или уступать ее другому кавалеру, неимѣющему дамы, что теперь употребляется уже сравнительно рѣдко.

§ 713. Если ни одна изъ присутствующихъ дамъ не имѣетъ неоспоримаго права на почетное первенство (какъ то бываетъ на публичныхъ балахъ), то передовому танцору (cavalier conducteur) или распорядителю, слѣдовало-бы всегда постараться предоставить эту честь пожилой дамѣ.

§ 714. Слѣдовало бы всегда открывать балъ этимъ прекраснымъ, исполненнымъ значенія танцемъ, какъ бы освящающимъ балъ.

§ 715. Слѣдовало бы и кончать балъ полонезомъ. Но тогда поклоны дѣлаются въ концѣ полонеза и имѣютъ значеніе прощальнаго привѣтствія.

Для заканчиванія бала можно вмѣсто полонеза сыграть какой нибудь маршъ со скоростью М. М. 92 = ♩

Разныя захожденія и фигуры не являются въ полонезѣ существенной частью и вполне зависятъ отъ распорядителя (руководящей пары), сообразующагося съ размѣрами помѣщенія, числомъ участвующихъ и полученнымъ ими танцевальнымъ образованіемъ.

§ 716. Старинныя и болѣе современныя сочиненія по танцевальному искусству содержатъ массу фигуръ полонеза, частью съ рисунками, частью безъ нихъ. Многія изъ нихъ очень хороши. Мы не можемъ включить всѣ эти фигуры въ нашу Грамматику, такъ какъ это слишкомъ увеличило-бы ея объемъ, и потому приводимъ здѣсь лишь наиболѣе употребительныя.

1-я фигура. *Grande promenade*, большая прогулка Листъ атл. XVII, рис. I.

Присутствующіе попарно присоединяются къ передовой парѣ и, слѣдуя за нею, обходятъ одинъ или два раза залъ, пока передовой танцоръ не найдетъ числа паръ достаточнымъ для образованія другихъ фигуръ.

2-я фигура. *Colonne à deux*. См. § 900 и листъ атл. XVII, рис. II.

Всѣ пары слѣдуютъ за руководящей парой вдоль зала, по серединѣ, до первой его стороны, гдѣ колонна раздѣляется такимъ образомъ, что кавалеры слѣдуютъ за первымъ (руководящимъ) кавалеромъ влѣво, а дамы—за первой дамой вправо кругомъ вдоль соответствующихъ сторонъ зала, чтобы въ точкѣ отправленія снова соединиться въ одну парную колонну, *colonne à deux*, и опять пройти по серединѣ вдоль зала.

На листѣ атласа XIII показано, а въ §§ 632 и 635 объяснено, какая сторона зала считается первой.

3-я фигура. *Premier couple à gauche, second à droite etc.*, рис. III.

Дойдя до первой стороны зала, первая пара заворачиваетъ влѣво, а вторая — вправо и т. д.; раздѣлившіяся пары идутъ вдоль зала и соединяются у второй, противоположной стороны его и образуютъ двухъ-парную колонну.

§ 717. Почему первая пара должна завернуть влѣво?

При преподаваніи, особенно въ учебныхъ заведеніяхъ, учитель разставляетъ учениковъ въ военномъ порядкѣ, въ линію, помѣщая самого высокаго на правомъ флангѣ и распредѣляя другихъ по росту такъ, чтобы на лѣвомъ флангѣ стоялъ низкорослый танцоръ. Такое расположеніе нравится глазу и облегчаетъ обзоръ учениковъ.

Такимъ образомъ, если полонезъ или маршъ начинается самой низенькой парой, то, повернувъ влѣво, она и въ двухъ парой шеренгѣ окажется съ лѣваго фланга (крыла), имѣя на первомъ флангѣ болѣе высокихъ танцоровъ. При четырехъ-парной шеренгѣ, т. е. когда приходится идти въ шеренгѣ 8-ми особамъ, порядокъ расположенія танцоровъ по росту дѣлается еще явственнѣе.

4-я фигура. *Colonne à quatre*. Двухъ-парная колонна, рис. IV.

Построенная по двѣ пары въ шеренгу (см. § 898) колонна проходитъ по серединѣ вдоль зала до первой стороны его и затѣмъ заворачиваетъ.

5-я фигура. *Quatre à gauche, quatre à droite*, т. е. 1-ая шеренга влѣво, 2-ая — вправо, рис. V, — чтобы при встрѣчѣ образовать колонну въ 4 пары.

6-я фигура. *Colonne à huit*, четырехъ-парная колонна, рис. VI.

Эта колонна проходитъ также вдоль зала, по серединѣ его. Дойдя до первой стороны зала, колонна раздѣляется на двое, по 2 пары, которыя идутъ вдоль зала и затѣмъ снова соединяются въ одну колонну по двѣ пары.

7-я фигура. *Colonne à quatre*, рис. VII.

Дойдя до первой стороны зала, она раздѣляется на 2 колонны, по одной парѣ, заворачивающія одна — вправо, а другая — влѣво, чтобы на второй сторонѣ зала снова встрѣтиться для исполненія слѣдующей фигуры.

8-я фигура. Рис. VIII. *Passage de la première demi-colonne*.

Полуколонна, водимая первой парой, остается замкнутой, т. е. каждый кавалеръ ведетъ свою даму за руку; другая-же полуколонна раскрывается, т. е. каждый кавалеръ настолько отходитъ отъ своей дамы, чтобы идущая имъ на встрѣчу колонна могла свободно пройти между ними по своему направленію.

Какъ только послѣдняя пара прошла, кавалеры второй колонны подаютъ снова своимъ дамамъ руку.

При встрѣчѣ полуколоннъ на первой сторонѣ зала начинаютъ новую фигуру.

9-я фигура. Рис. IX. *Passage de la seconde demi-colonne.*

Первая полуколонна раскрывается и пропускаетъ вторую, которая проходить замкнутой.

10-я фигура. Рис. X. *Les dames passent au milieu.*

Когда обѣ полуколонны опять встрѣчаются, дамы проходятъ по срединѣ колонны, минуя другъ друга вправо.

11-я фигура. Рис. XI. *Les cavaliers passent au milieu.*

При новой встрѣчѣ полуколонны кавалеры проходятъ такимъ же образомъ по срединѣ, минуя другъ друга вправо.

12-я фигура. *Colonne à deux*, рис. XII.

При слѣдующей встрѣчѣ, танцующіе, какъ въ началѣ полонеза, проходятъ одинопарной колонной вдоль зала, по срединѣ его, раздѣляясь затѣмъ вновь у первой стороны зала.

При поворотѣ дамы оборачиваются лицомъ на середину зала и подаютъ другъ другу во время кругохода руки; кавалеры же при поворотѣ оборачиваются, наоборотъ, спиной къ срединѣ зала и тоже подаютъ другъ другу руки.

13-я фигура. *La demi-lune*. — Полумѣсяцъ, рис. XIII.

Обѣ линіи проходятъ одна мимо другой *vis-à-vis*, т. е. оборотятся другъ къ другу лицомъ, такъ чтобы кавалеры образовали внутренній, а дамы — наружный круги. Когда всѣ прошли другъ мимо друга, кавалеры оборачиваются лицомъ, а дамы — спиной къ срединѣ зала, и затѣмъ кавалеры идутъ по наружному кругу, а дамы — по внутреннему до взаимной встрѣчи для образованія змѣи.

14-я фигура. Змѣя, *le serpent*, рис. XIV.

§ 718. Фигура эта можетъ быть исполнена въ одинъ рядъ, т. е. при расположеніи танцующихъ одинъ за другимъ, или же попарно.

Первый способъ предпочтительнѣе для учебныхъ заведеній и школъ, гдѣ всѣ танцующіе или мальчики или дѣвочки, а другой способъ — для баловъ, въ которыхъ участвуютъ оба пола.

15-я фигура. *Grande ronde*, рис. XV.

Послѣ нѣсколькихъ змѣистыхъ поворотовъ танцующіе образуютъ большой замкнутый кругъ.

§ 719. Начиная балъ полонезомъ можно изъ полонеза перейти въ вальсъ или польку. Полонезъ въ концѣ бала заканчиваютъ обыкновенно заключительнымъ поклономъ.

Этотъ поклонъ можетъ быть исполненъ двумя различными способами.

§ 720. Торжественное исполненіе заключается въ томъ, что руководящая пара, держась за руку, дѣлаетъ поклонъ слѣдующей за ней парѣ, причемъ эти пары могутъ обмѣняться какими нибудь любезностями; такой же поклонъ дѣлается затѣмъ третьей парѣ и т. д., до послѣдней, возлѣ которой напослѣдокъ становится первая пара.

То же самое продѣлывается затѣмъ второй парой, тоже держась за руку, пока всѣ пары не пройдутъ мимо первой пары, чѣмъ полонезъ и заканчивается.

§ 721. Второй, болѣе простой способъ заканчиванія, употребляемый хорошими знакомыми, заключается въ слѣдующемъ:

Послѣ образованія круга первая пара, которой надо постараться стать на первой сторонѣ зала, ведетъ всю свою линію впередъ, а ей на встрѣчу двигается другая линія, такъ что весь залъ перерѣзывается поперекъ двумя линіями танцующихъ. При встрѣчѣ на серединѣ зала линіи кланяются другъ другу и затѣмъ возвращаются на свои мѣста.

Тогда такимъ же образомъ сходятся на серединѣ зала боковыя линіи, кланяются другъ другу и то же ворачаются на свои мѣста.

Послѣдній поклонъ дѣлается каждымъ кавалеромъ своей дамѣ, послѣ чего кавалеръ отводитъ свою даму на ея мѣсто и вѣжливо раскланивается съ нею.

§ 722. Смотря по обстоятельствамъ, если, напр., залъ очень великъ, а общество очень многочисленно, можно нѣкоторыя изъ этихъ фигуръ выпустить.

Если число паръ дѣлится на 4, какъ напр.: 8, 16, 24, 32 пары и т. д., и состоитъ изъ опытныхъ танцоровъ, то можно употребить и другія фигуры, напр.: дугообразныеходы, гирлянды, кресты, цѣпи, аллен и т. п.

Но ужъ это дѣло распорядителя. Послѣдній обыкновенно лично знакомъ съ большинствомъ танцующихъ и знаетъ, какія фигуры онъ можетъ попытаться исполнить съ ними.



ОТДѢЛЪ XIV.

MENUET DE LA REINE.

(§§ 728 и 757).

§ 723. На 38-й страницѣ атласа помѣщена музыка менуэт de la Reine.

Эта музыка списана съ точной копіи экземпляра, приписываемаго знаменитому Гарделю. Помѣщенный надъ линіями нотъ текстъ указываетъ, какія движенія слѣдуетъ дѣлать во время перваго исполненія соотвѣтствующаго музыкальнаго колѣна, а текстъ, помѣщенный подъ нотами указываетъ какія движенія должны быть исполнены при повтореніи этого колѣна.


§ 724. Описаніе этого классическаго танца на столько подробное, чтобы по немъ оказалось-бы возможнымъ возстановить его, автору не удалось найти.

§ 725. Въ случаѣ автору посчастливилось-бы впослѣдствіи найти такое описаніе, то онъ постарается написать Menuet de la Reine хореографически въ такомъ видѣ, въ какомъ онъ былъ скомпонованъ. Тогда онъ будетъ присоединенъ къ собранію разныхъ танцевъ, имѣющимся появиться въ свѣтъ въ будущемъ.

Придворный менуэтъ. — Menuet de la Cour.

§ 726. Словарь танцевъ Рудольфа Фосса и «Исторія танцевальнаго искусства» А. Червинскаго содержатъ очень цѣнныя данныя, касающіяся этого танца; но наиболѣе подробно минуэтъ описанъ Б. Клеммомъ въ его превосходномъ Катехизисѣ танцевальнаго искусства.

Менуэтъ серьезный, исполненный достоинства, танецъ для двухъ лицъ, исполняемый извѣстными шагами по фигурѣ, изображающей букву Z. — Онъ получилъ свое названіе отъ французскаго слова мену, латинскаго minutus, что значитъ маленькій, изящный и указываетъ на то, что шаги этого танца должны быть малы и исполняться изящно.

§ 727. Музыка, въ $\frac{3}{4}$ такта, должна быть исполнена торжественно, въ медленномъ tempo, М. М. 56 =  . Удареніе кладется всегда на первую долю такта; но слѣдуетъ отмѣчать и третью долю, если и не въ музыкальной фигурѣ верхняго голоса, то, по крайней мѣрѣ, въ среднемъ и основномъ голосахъ.

Большинство менуэтовъ состоитъ изъ двухъ колѣнъ, по 8-ми тактовъ въ каждомъ, и, такъ называемаго, тріо — изъ такого-же числа колѣнъ.

Каждое колѣно играется два раза, такъ что для исполненія всего менуэта, въ томъ порядкѣ, какъ онъ у насъ написанъ, требуется въ совокупности 144 такта.

§ 728. Танцевальная композиція перваго менуэта, появившагося при французскомъ дворѣ, menuet de la cour, приписывается знаменитому, въ свое время, танцору Récour (1674—1729). Лучшимъ менуэтомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и самымъ труднымъ и требующимъ наибольшаго искусства считается менуэтъ, сочиненный Гарделемъ ко дню торжественнаго обрученія Людовика XVI съ Маріей Антуанетой, носящій поэтому названіе menuet de la Reine. Обыкновенно его танцовали въ соединеніи съ gavotte à la Vestris. Музыка къ этому менуэту сочинена, вѣроятно, Рамо (Rameau).

§ 729. Многіе знаменитые композиторы писали менуэты. Одинъ такой менуэтъ, а именно изъ оперы Моцарта «Донъ Жуанъ», употребляется и въ настоящее время для исполненія этого прекраснаго танца.

Музыка этого менуэта состоитъ изъ двухъ колѣнъ, по 8-ми тактовъ въ каждомъ и каждое колѣно играется по два раза.

§ 730. Менуэтъ называютъ часто королевой танцевъ, потому что онъ дѣйствительно болѣе другихъ танцевъ исполненъ благородства и важности

Изъ Франціи менуэтъ перешелъ въ другія страны. Его танцовали при всѣхъ европейскихъ дворахъ.

§ 731. Хотя менуэтъ изгнанъ изъ числа нашихъ общественныхъ танцевъ, и многіе, не имѣющіе понятія объ истинномъ искусствѣ, даже осмѣиваютъ его какъ старомодный танецъ, тѣмъ не менѣе всѣ танцоры и учителя танцевъ, получившіе основательное танцевальное образованіе, считаютъ этотъ танецъ необходимымъ и совершенно незамѣнимымъ средствомъ для развитія и образованія танцоровъ. По временамъ онъ снова появляется въ салонахъ избѣранаго общества, еще сохранившаго потребность и вкусъ къ истинно прекрасному.

§ 732. Въ иллюстрированномъ журналѣ «Ueber Land und Meer» за 1861 г. (№ 14, стр. 220), помѣщенъ менуэтъ, исполненный въ Вѣнѣ, въ только что оконченномъ тогда салонѣ Dianabad.

§ 733. А. Фрейзингъ сочинилъ прекрасный менуэтъ-кадриль, принятую почти всѣми членами Академіи въ ихъ танцевальныхъ курсахъ.

§ 734. Въ журналѣ «Illustrierte Frauenzeitung», годъ XIII, за 1886 г. (№ 1. Январь. Берлинъ), былъ помѣщенъ новый менуэтъ, подъ названіемъ «Менуэтъ Людовика XV», съ хореографическими рисунками и музыкальнымъ текстомъ, сочиненный балетмейстеромъ Большой Парижской оперы М. де-Соріа. Музыка для него написана Е. Этессомъ (Etesse).

§ 735. Въ концѣ 1886 г. вышелъ въ Грацѣ (Изданіе Франца Пехель) менуэтъ, съ тремя хореографическими таблицами и объяснительнымъ текстомъ, написанный членомъ Академіи танцевальнаго искусства Эдуардомъ Эйхлеромъ. Музыка для этого менуэта написана Францомъ Рафаэлемъ.

Въ Парижѣ менуэту опять возвращены права общественнаго танца; также и Американское Общество профессоровъ танцевъ въ Нью-Йоркѣ и Национальная Ассоціація учителей танцевъ въ Бостонѣ приняли менуэтъ въ своихъ программахъ, въ число преподаваемыхъ ими танцевъ.

Изъ вышеприведеннаго читатель можетъ убѣдиться въ томъ, что со стороны представителей танцевальнаго искусства не прекращаются старанія отдать должную дань прекрасной королевѣ танцевъ.

Pas de menuet.

§ 736. Въ менуэтѣ употребляются 4 различныхъ, исключительно ему свойственныхъ, шаговыхъ сочетанія.

- a. Pas de menuet à droite, шагъ менуэта вправо.
- b. » » » gauche, » » влево.
- c. » » » en avant, » » впередъ.
- d. Balancé de menuet — balancé менуэта.

§ 737. Не смотря на то, что музыка менуэта написана въ $\frac{3}{4}$ такта, вошло въ обычай распредѣлять 4 шаговыхъ слога на 6 музыкальныхъ слоговъ (tempo). Предпочтительнѣе было-бы особенно при преподаваніи, согласовать 6 шаговыхъ слоговъ съ 6-ю тактовыми, потому что такое распредѣленіе легче понимается учащимися и отдѣльныя части движенія могутъ быть при этомъ легче согласованы съ музыкой.

§ 738. На 39-ой стр. атласа, упражненіе 102, помѣщено хореографическое изображеніе шаговъ менуэта.

а. Шагъ менуэта вправо. — Pas de menuet à droite.

Исполненіе. Предварительно ставятъ правую ногу въ 5-ую переднюю позицію. 1-ый слогъ. Правая нога скользитъ на носкъ во 2-ую позицію. 2-ой слогъ. Повышеніе и дегажированіе, чѣмъ лѣвая нога приводится во 2-ую позицію. 3-ій слогъ. Присѣданіе на подпиральной ногѣ при одновременномъ скольженіи согнутой лѣвой ноги въ 5-ую заднюю позицію. 4-ый слогъ. Дегажированіе на лѣвую ногу, при одновременномъ выпрямленіи обѣихъ ногъ, чѣмъ правая нога приводится въ 5-ую переднюю позицію. 5-ый слогъ. Правая нога легко переставляется во 2-ую позицію и тотчасъ принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. 6-ой слогъ. Лѣвая нога плавно скользитъ въ 5-ую заднюю позицію и тотчасъ принимаетъ на себя вѣсъ тѣла, чѣмъ правая нога снова приводится въ 5-ую переднюю позицію, изъ которой теперь можетъ быть начать слѣдующій шагъ.

Въ менуэтѣ употребляются два такихъ сочетанія, одно за другимъ.

§ 739. *б. Шагъ менуэта влѣво. — Pas de menuet à gauche.*

Исполненіе. Первая половина. Предварительно ставятъ правую ногу въ 5-ую переднюю позицію 1-ый слогъ. Присѣдаютъ слегка на подпиральной ногѣ и, поднимая пятку, скользятъ одновременно правой ногой въ 4-ую переднюю позицію и дегажируютъ на эту правую ногу. 2-ой слогъ. Повышаясь на правой ногѣ, скользятъ одновременно лѣвой ногой на носкъ въ 1-ую позицію. 3-ій слогъ. Во время опусканія и сгибанія подпиральной ноги, лѣвая нога скользитъ во 2-ую позицію. 4-ый слогъ. Дегажированіе—чѣмъ правая нога приводится во 2-ую позицію, 5-ый слогъ. Плавно присѣдаютъ на подпиральной ногѣ, причемъ правой ногой одновременно скользятъ въ 5-ую заднюю позицію и дегажируютъ на эту правую ногу. 6-ой слогъ. Въ то время какъ выпрямляютъ подпиральную ногу, лѣвая нога скользитъ во 2-ую позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла.

Вторая половина. 4-ый слогъ. Въ то время какъ присѣдаютъ на подпиральной ногѣ, правая нога скользитъ въ 4-ую заднюю позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. Такъ какъ первымъ слогомъ предшествовавшего шагового предложенія танцоръ выдвинулся впередъ на длину шага, то по исполненіи 1-го слога второго шагового предложенія, снова получается прежнее разстояніе между танцующими. 2-ой слогъ. Въ то время какъ танцоръ поднимается какъ можно выше на носкъ

правой ноги, лѣвая нога скользитъ взадъ въ 1-ую посковую позицію. Четыре слѣдующихъ слога исполняются совершенно такимъ же образомъ, какъ въ предъидущемъ предложеніи.

§ 740. *c.* Шагъ менуэта впередъ. — *Pas de menuet en avant.*

Исполненіе. Первая половина. Предварительной позиціей служить 2-ая позиція, въ которой былъ законченъ правой ногой шагъ менуэта влѣво. 1-ый слогъ. Правая нога легко скользитъ изъ 2-ой позиціи черезъ 1-ую въ 4-ую и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. 2-ой слогъ. Въ то время какъ повышаются на правой ногѣ, лѣвая скользитъ черезъ 3-ью заднюю позицію во 2-ую воздушную. 3-ій слогъ. Во время пониженія на правой ногѣ лѣвая нога опускается и скользитъ въ 4-ую переднюю позицію. 4-ый слогъ. Дегажированіе. 5-ый слогъ. Правая нога изъ 4-ой задней позиціи скользитъ въ 4-ую переднюю позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. 6-ой слогъ. Лѣвая нога скользитъ въ 1-ую позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла.

Вторая половина. Теперь начинается правая нога изъ 1-ой позиціи и повторяетъ, безъ всякихъ перемѣнъ, 4 слога первой половины. 5-ый слогъ. Правая нога ставится сильно вывернутой передъ лѣвой ногой въ двойнѣ скрещенную (§ 103) 5-ую позицію, затѣмъ повышаются на обѣихъ ногахъ и дѣлаютъ на носкахъ полуоборотъ влѣво. 6-ой слогъ. Пониженіе корпуса,—мѣняя лѣвую ногу въ 5-ой передней позиціи, послѣ чего дегажируютъ на эту ногу, чтобы освободить правую ногу и дать ей возможность начать слѣдующій боковой шагъ вправо. Этимъ полуоборотомъ достигается требуемая фигурой менуэта перемѣна фронта.

§ 741. *d* и *e.* *Balancé de menuet.* — *Balancé* менуэта.

Исполненіе. Правая нога ставится предварительно во 2-ую посковую позицію. 1-ый слогъ. Правая нога скользитъ изъ 2-ой позиціи, мимо 1-ой, въ 4-ую переднюю и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. 2-ой слогъ. Лѣвая нога скользитъ въ 3-ью заднюю позицію, легко намѣтивъ ее. 3-ій слогъ. Та же нога, безъ остановки, переходитъ во 2-ую воздушную позицію. 4-ый слогъ. Теперь она опускается, скользитъ мимо 1-ой позиціи въ 4-ую заднюю и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. 5-ый слогъ. Правая нога скользитъ взадъ въ 3-ью переднюю позицію и во время 6-го слога скользитъ и затѣмъ поднимается во 2-ую воздушную позицію.

§ 742. На линіи *e.* мы изобразили *balancé de menuet*, какъ оно было показано знаменитыми балетмейстерами, напр.:

B. Didelot и Bournonville. 1-ый слогъ. Такъ-же какъ и подъ буквой *d.* 2 ой слогъ. Лѣвая нога мимоходомъ намѣчаетъ сперва 3-ью заднюю, а потомъ 3-ью переднюю позицію и затѣмъ, во время 3-го слога переходитъ въ 4-ую переднюю носковую позицію. 4-ый слогъ. Лѣвая нога плавно скользитъ въ 4-ую заднюю позицію и тотчасъ принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. 5-ый слогъ. Правая нога намѣчаетъ мимоходомъ 3-ью переднюю, а затѣмъ 3-ью заднюю позицію и во время 6-го слога переходитъ во 2-ую позицію.

Исполненіе фигуръ менуэта.

§ 743. Разстановка танцующихъ. Листъ атласа 39, I.

Примѣчаніе. Въ этомъ рисункѣ полагается 1-ое мѣсто также внизу.

Менуэтъ можетъ быть исполненъ одной парой или же произвольнымъ числомъ паръ. Въ послѣднемъ случаѣ пары располагаются колѣнной одна за другой, такъ чтобы между ними образовалось разстояніе, равное приблизительно одному метру.

Если пары располагаются по росту, такъ что самая низенькая становится во главѣ колонны, то общая картина исполненія менуэта производитъ болѣе пріятное впечатлѣніе.

Головой колонна должна быть обращена къ почетной сторонѣ зала.

Обыкновенно колонна становится вдоль зала. Если это позволяется помѣщеніемъ, можно установить такимъ образомъ двѣ колонны или болѣе число ихъ. — Слѣдующее ниже описаніе относится къ исполненію менуэта одной парой. Если паръ нѣсколько, всѣ исполняютъ одни и тѣ-же шаги и фигуры.

Однимъ изъ самыхъ важныхъ условий хорошаго исполненія этого прекраснаго танца является точное согласованіе движеній танцующихъ.

§ 744. Раздѣленіе на куплеты относится къ музыкѣ.

Цифры съ правой стороны текста означаютъ число тактовъ, необходимыхъ для исполненія фигуры или связи между двумя предложеніями.

§ 745. Первый куплетъ (40 и 41 страница атласа, танты № 103).

Музыкальное вступленіе. Какъ только музыканты 8 заиграютъ вступленіе, пары становятся на свои мѣста и каждый кавалеръ, находясь съ лѣвой стороны своей дамы, отпускаетъ ея руку.

Кавалеръ и дама ставятъ правую ногу во 2-ую по-
зицію, дегажируютъ на эту ногу и во время поклона от- 1
водятъ лѣвую ногу въ надлежащую позицію, т. е. дама
въ 3-ью переднюю, а кавалеръ въ 3-ью заднюю.

При первомъ шаговомъ движеніи кавалеръ прини-
маетъ на свою правую руку лѣвую руку дамы.

§ 746. Поклонъ. 1-ый слогъ. Кавалеръ наклоняетъ 1
впередъ верхнюю часть корпуса, не сгибая колѣнъ; дама
нагибаетъ верхнюю часть корпуса при одновременномъ
сгибаніи колѣнъ, причемъ она слегка приподнимаетъ пятку
правой ноги.

2-ой слогъ. Дама скользитъ правой ногой въ 4-ую
заднюю позицію, дегажируетъ на эту ногу и снова подни-
мается выпрямленіемъ колѣнъ.

Кавалеръ скользитъ лѣвой ногой въ 4-ую заднюю
позицію, дегажируетъ на эту ногу и выпрямляется.

3-ій слогъ. Оба отодвигаютъ впереди стоящую ногу
въ соотвѣтствующую 3-ью позицію.

§ 747. Обыкновенно кавалеръ дѣлаетъ обыкновенный
поклонъ въ 1-ой позиціи, не сопровождая его движеніемъ
взадъ. Въ поклонѣ менуэта такое движеніе взадъ является
необходимымъ. Оно служитъ для того, чтобы кавалеръ
могъ остаться со своей дамой на одной линіи.

1-ый слогъ. Кавалеръ отводитъ лѣвую, а дама пра- 2
вую ногу въ 4-ую заднюю позицію. 2-ой слогъ. Оба дега-
жируютъ на отставленную взадъ ногу, а при 3-емъ слогѣ
отодвигаютъ другую ногу въ соотвѣтствующую 3-ью пе-
реднюю позицію. 4-ый слогъ. Оба ставятъ эту ногу въ
4-ую переднюю позицію. 5-ый слогъ. Оба дегажируютъ
на соотвѣтствующую ногу и во время 6-го слога оборо-
ачиваются другъ къ другу, становясь при этомъ въ 1-ую
позицію.

Оба дѣлаютъ шагъ вбокъ, кавалеръ — влѣво, а дама — 2
вправо, и придвигаютъ другую ногу для поклона. Передъ
этимъ поклономъ слѣдуетъ разъединить руки.

Оба возвращаются при помощи бокового шага на 2
свои первоначальныя мѣста и при заканчиваніи этого
шага снова подаютъ другъ другу руки.

Представленіе дамъ.

§ 748. Оба дѣлаютъ, начиная правой ногой, шаговое 2
предложеніе впередъ.

Дама повторяетъ это предложеніе впередъ, чтобы пройти 2
впередъ кавалера на другую его сторону, въ то время какъ
кавалеръ дѣлаетъ шагъ менуэта вправо и при заканчи-
ваніи его поворачивается лицомъ къ дамѣ. Такимъ обра-
зомъ они становятся, разъединивъ руки, въ положеніе
изображенное на 39-омъ листѣ атласа, II.

Теперь оба дѣлаютъ боковой шагъ вправо 2 раза, 4
а затѣмъ боковой шагъ влѣво --- также два раза, чѣмъ 4
они приходятъ на тѣ мѣста, съ которыхъ можетъ быть
начато исполненіе главной фигуры. III.

§ 749. Главная фигура состоитъ изъ косаго перехода, 4
traversée oblique, двойнаго боковаго шага вправо и изъ... 4
такого же шага влѣво..... 4

Изображеніе главной фигуры помѣщено на 39-омъ
листѣ атласа, IV.

Примѣчаніе. Первымъ косымъ переходомъ заканчивается
состоящій изъ 32 тактовъ первый куплетъ, что ясно изображено
хореографически на 41-ой страницѣ атласа. Второй куплетъ, т. е.
повтореніе всей мелодіи, начинается двойнымъ шагомъ вправо.

§ 750. Обыкновенно въ первой и второй половинахъ
менуэта главная фигура повторяется три раза.

2-ое исполненіе главной фигуры 12
3-ье „ „ „ 12

Въ случаяхъ необходимости сокращенія менуэта глав-
ная фигура можетъ быть исполнена и одинъ только разъ,
чѣмъ весь танецъ, сокращается до 96 тактовъ, т. е. укор-
ачивается почти вдвое, причемъ это сокращеніе остается
безъ вліянія на характеръ и расположеніе фигуръ. Если
же вмѣсто троекратнаго исполненія главной фигуры же-
лаютъ ограничиться двухкратнымъ, то это вліяетъ на
фигуры разстраивающимъ образомъ.

Чтобы показать участвующимъ въ менуэтѣ сколько
разъ слѣдуетъ исполнить главную фигуру—одинъ-ли только
разъ или же три раза, передовой танцоръ, вскорѣ послѣ
заканчиванія послѣдняго шага влѣво, подаетъ знакъ, со-
стоящій обыкновенно изъ легкаго удара въ ладоши, что
должно быть исполнено *balancé*.

§ 751. Третій куплетъ, — первое *balancé* менуэта.

Во время заканчиванія этого *balancé* поднимаютъ 2
правую руку и протягиваютъ ее, готовясь къ исполненію
tour de main droite, на которое употребляютъ 3 шага вне- 6
редъ, значитъ 6 музыкальныхъ тактовъ. 39-ый листъ
атласа, V.

При правильномъ исполненіи шага впередъ, пара при заканчиваніи его должна непременно оказаться въ такомъ положеніи, чтобы дама была обращена къ зрителю лицомъ, а кавалеръ — спиной. По заканчиваніи же втораго шага впередъ, исполняемаго совершенно такъ же, какъ и первый, танцующими долженъ быть исполненъ какъ разъ полный кругоходъ. При исполненіи третьяго шага впередъ, танцующіе (пара) разъединяють руки, расходятся, возвращаясь каждый на свою сторону и исполняютъ шагъ такъ, какъ онъ дѣлается во 2-ой половинѣ переходнаго шаговаго предложенія — *traversée*.

Теперь слѣдуетъ двойной шагъ вправо, причемъ правую руку медленно опускають; затѣмъ — *balancé* съ подготовительнымъ поднятіемъ лѣвой руки для *tour de main gauche*, фигура VI. 6

Далѣе — двойной шагъ вправо и затѣмъ такой же шагъ влѣво. 4

Слѣдующее за симъ *traversée* уже относится къ повторенію главной фигуры, но все же исполняется еще въ теченіи послѣднихъ 4-хъ тактовъ третьяго куплета. 12

4-ый куплетъ.

Продолженіе троекратнаго исполненія главной фигуры, послѣ чего танцующіе должны оказаться разставленными въ томъ порядкѣ, какой изображенъ на 30 й стр. атл., VII. 12

§ 752. 5-ый куплетъ, *soda*. Въ качествѣ заключительной фигуры слѣдуетъ: *balancé* съ подготовительнымъ поднятіемъ обѣихъ рукъ для *demi tour des deux mains*, съ помощью котораго исполняется переходъ, въ результатъ чего получается то расположеніе танцующихъ, которое изображено на фигурѣ VIII; затѣмъ оба возвращаются на мѣсто, откуда ими былъ начатъ менуэтъ, что исполняется кавалеромъ боковымъ шагомъ вправо, а дамой — такимъ же шагомъ влѣво. 2

§ 753. Теперь слѣдуютъ тѣ два поклона, которые были исполнены въ началѣ менуэта, но танцующіе во время 7-го и 8-го тактовъ не возвращаются на свои мѣста, а кавалеръ почтительно отводитъ даму къ тому мѣсту, на которомъ онъ ее пригласилъ для менуэта. 8

ОТДѢЛЪ XV.

ГАВОТЬ. — LA GAVOTTE.

Музыкальный примѣръ подъ № 104, листъ атласа 42 и 43.

§ 754. Самый старинный гавоть, снабженный на столько точнымъ описаніемъ, чтобы по этому описанію можно было весь танецъ вновь поставить, помѣщенъ въ Орхеографіи Thoi-pot Arbeau, вышедшей въ 1588 г. Но музыка этого гавота до такой степени не соответствуетъ музыкальнымъ требованіямъ нашего времени, что должна быть совершенно передѣлана, чтобы подъ нее можно было дѣйствительно танцовать. Отъ этой передѣлки, она, однако, будетъ лишена своей оригинальности.

§ 755. Столь распространенный съ 1868 года гавоть (въ смыслѣ музыкальной композиціи), приписываемый Людовику XIII, королю Франціи, родившемуся въ 1601 г., или не составленъ этимъ королемъ, или же былъ передѣланъ позже, соотвѣтственно требованіямъ позднѣйшей, болѣе усовершенствованной музыки.

§ 756. Тотъ гавоть, который, какъ танецъ, сохранился до нашихъ дней и вполне заслуживаетъ данный ему почетный титулъ «la danse classique», былъ изобрѣтенъ Гаэтано Вестрисомъ. Свой эпитетъ «классическій» этотъ танецъ получилъ потому, что послѣдовательное расположеніе его фигуръ почти идеально, такъ что трудно найти лучшее; тѣмъ не менѣе это образцовое произведеніе танцевальнаго искусства можетъ быть исполнено, какъ сравнительно простыми, такъ и наиболѣе сложными и трудными шагами.

§ 757. Въ гавотѣ вмѣсто введенія и для заканчиванія танцуютъ обыкновенно первую часть *menuet de la Reine*, того самаго менуэта, который былъ сочиненъ Гарделемъ въ 1770 году, ко дню (16-го Мая) обрученія Людовика XVI съ Маріей Антуанетой. Музыка для этого менуэта написана, вѣроятно, Рамо.


Менуэтъ (музыка) начинается двоекратнымъ исполненіемъ 8-ми тактнаго колѣна. Во время перваго исполненія этого колѣна кавалеръ приглашаетъ даму и ведетъ ее на то мѣсто, съ котораго они должны начать танцовать, а во время повторенія этого колѣна они обмѣниваются вступительными покло-

пами, исполняя при этомъ соотвѣтствующіе шаги. Въ концѣ гавота дѣлаются такіе-же поклоны, а при послѣднихъ тактахъ кавалеръ почтительно отводитъ даму на ея мѣсто.

Куплетъ и фигура.

§ 758. Не слѣдуетъ забывать, что слово куплетъ означаетъ фигурную строфу, для возможности исполненія которой должна быть сыграна вся мелодія, тогда какъ фигурой называется путь танцора по полу. Для каждой отдѣльной фигуры достаточно одной строки музыкальнаго куплета, состоящаго изъ 8 или 12 тактовъ.

§ 759. Исполненіе гавота. Введеніе.

Менуэтъ. М. М. 56 = 

такты

Вступленіе. Кавалеръ отводитъ даму къ мѣсту, съ 8
котораго они должны начать гавоть. Предварительная по-
зиція 1-ая.

1-ый слогъ. Оба ставятъ правую ногу во 2-ую по- 1
зицію, дегажируютъ на эту ногу и передвигаютъ лѣвую
ногу для поклона въ соотвѣтствующую 3-ью позицію: ка-
валеръ — въ переднюю, а дама — въ заднюю.

Наклоненіе впередъ верхней части туловища, причемъ 1
дама присѣдаетъ, тогда какъ кавалеръ во время поклона
не долженъ сгибать колѣнъ. 2-ой слогъ. Кавалеръ ставитъ
лѣвую, а дама — правую ногу въ 4-ую заднюю позицію и
оба дегажируютъ на переставленную ногу. 3-ій слогъ.
Привдиганіе свободной ноги въ 3-ью переднюю позицію.

Выведеніе дамы впередъ тремя ходebными шагами. 1
При четвертомъ шагѣ кавалеръ ставитъ лѣвую, а дама —
правую ногу въ 5-ую переднюю позицію и оба поворачи-
ваются другъ къ другу на обѣихъ ногахъ, съ помощью
 $\frac{1}{4}$ оборота, чѣмъ приводится въ 3-ью переднюю позицію
у кавалера правая нога, а у дамы — лѣвая.

Оба дѣлаютъ подготовительный шагъ для обоюднаго 1
поклона: кавалеръ — вправо, а дама — влѣво, вслѣдствіе
чего они оба отходятъ немного назадъ, какъ то требуется
ключемъ.

Поклонъ и придвиганіе соотвѣтствующей свободной 1
ноги въ 3-ью позицію.

Три glissades dessous: кавалеромъ — вправо, а да- 1
мой — влѣво.

1-ый слогъ. Кавалеръ ставитъ правую, а дама — 1
лѣвую ногу во 2-ую позицію и оба дегажируютъ.

2-ой слогъ. $\frac{1}{4}$ поворота взадъ на подпирающей ногѣ, причемъ другая нога скользитъ по дугѣ въ 3-ью заднюю позицію.

3-ий слогъ. Дегажированіе, — благодаря которому оба приходятъ въ подготовительную позицію, собственно, къ гавоту.

§ 760. Гавоть Г. Вестриса. М. М. 76 = ♩ Роль кавалера, rôle du danseur.

Дама дѣлаетъ тѣ-же шаги и фигуры, какъ кавалеръ, но въ противоположную сторону.

1-ый куплетъ—40 тактовъ. 1-ая фигура—8 тактовъ.

Правая нога ставится предварительно въ 3-ью переднюю позицію.

Впередъ: 1 temps levé въ 4-ую позицію, 1 assemblé 2
dessous лѣвой ногой и 1 changement de jambes sauté въ 3-ью позицію.

Взадъ: 3 jetés dessous et 1 assemblé dessus. 2

Примѣчаніе. Первое jeté дѣлается всегда въ сторону ноги, помѣщенной сзади.

Впередъ: 1 temps levé въ 4-ую позицію, 1 assemblé 2
dessus лѣвой ногой и 1 entrechat-quatre.

Взадъ: 2 jetés dessous et 1 assemblé dessus, — чѣмъ 2
лѣвая нога приводится въ 3-ью переднюю позицію.

Примѣчаніе. Различіе между 4-ымъ и 8-ымъ тактами обуславливается музыкальнымъ ритмомъ.

2-ая фигура: 8 тактовъ.

Наискось впередъ, вправо, проходя сзади дамы: 2
3 glissades croisées (dessous, dessus, dessous).

Взадъ: 4 pas ailes de pigeon. 2

Наискось впередъ влѣво: recroisé съ дамой 3-мя 2
glissades croisées.

Взадъ: 3 pas ailes de pigeon. 2

3-ья фигура: 12 тактовъ.

Кавалеръ исполняетъ на мѣстѣ, при полуоборотѣ 2
вправо въ сторону дамы, имѣя правую ногу въ 3-ей передней позиціи:

1 pas ballotté dessus et dessous et 1 pas de Zéphire
въ 2—4 промежуточную позицію, причемъ послѣдній шагъ
дѣлается съ demi-tourd de jambe gauche en dehors, во время
котораго дѣлають $\frac{1}{4}$ оборота влѣво.

	ТАКТЫ
Повтореніе этихъ шаговъ, начиная лѣвой ногой	2
Повтореніе ихъ правой ногой	2
Начинаютъ лѣвой ногой: 1 ballotté dessus et dessous et 1 assemblé dessous лѣвой ногой въ 3-ью заднюю позицію.	2
На мѣстѣ: 4 jetés dessous	2
На мѣстѣ: 1 assemblé dessus, 1 entrechat quatre et 1 changement de jambes, — чѣмъ лѣвая нога приводится въ 3-ью переднюю позицію.	2
4-ая фигура.	
Повтореніе 3-ей фигуры другой ногой	12
Второй куплетъ: 40 тактовъ.	
1-ая фигура. Соло кавалера: 8 тактовъ. (§ 603, упражненіе 100, стр. атл. 37).	
Наискось впередъ вправо и влѣво: 2 pas de basque.	2
Взадъ: 3 pas bourrés et 1 assemblé dessous.	2
Наискось впередъ вправо и влѣво: 2 pas de basque-brisés.	2
Взадъ: 2 pirouettes basque à droite	2
2-ая фигура: 8 тактовъ.	
Соло дамы, исполняемое тѣми-же шагами, какъ и соло кавалера, но въ обратную сторону.	8
3-ья фигура: 12 тактовъ.	
Оба—впередъ; дама начинаетъ лѣвой, а кавалеръ—правой ногой.	
1 pas ballotté et 1 pas de Zéphire, повторенные 3 раза.	6
1 pas ballotté et 1 assemblé dessous лѣвой, причемъ кавалеръ дѣлаетъ $\frac{1}{4}$ поворота влѣво, чтобы стать со своей дамой dos à dos.	2
Назадъ: quatre glissades croisées влѣво.	2
Дѣлая $\frac{3}{4}$ поворота влѣво, исполняютъ 2 jetés dessous et 1 assemblé dessus — чѣмъ лѣвая нога кавалера приводится въ 5-ую переднюю позицію.	2
4-ая фигура: 12 тактовъ.	
Повтореніе 3-ей фигуры, начиная другой ногой, вслѣдствіе чего, въ 8-мъ тактѣ, танцующіе приходятся въ положеніе vis-à-vis другъ къ другу.	12
Третій куплетъ: 40 тактовъ.	
1-ая фигура: 8 тактовъ.	
Впередъ: 1 temps levé-sauté въ 4-ую позицію, 1 contre-temps dessus лѣвой ногой въ 3-ью позицію и затѣмъ 1 changement de jambes.	2

Взадъ: 4 temps de cuisse alternatifs. Начинають пра- 2
вой ногой.

Впередъ — какъ въ первомъ и во второмъ тактахъ,
но съ entrechat-quatre ou huit.

Взадъ: 3 temps de cuisse 2

2-ая фигура: 8 тактовъ.

Croisé. Наискось впередъ вправо, проходя сзади дамы: 2
1 chassé et 1 pirouette battue, съ 2-мя или болѣе tours, —
смотря по ловкости танцора, — заканчивая ихъ лѣвой но-
гой въ 5-ой передней позиціи

Взадъ: 4 pas ailes de pigeon 2

Повтореніе первыхъ двухъ тактовъ въ обратную 2
сторону.

Взадъ: 3 pas ailes de pigeon 2

3-ья фигура.

Немного впередъ:

Une ronde croisée entière, кавалеръ — вправо, внутри 6
круга, а дама — влѣво, внѣ круга, однимъ pas ballotté et
2 temps fouettés dessus — все, повторенное три раза.

На мѣстѣ: 1 ballotté et 1 assemblé dessous лѣвой ногой. 2

Взадъ: 4 jetés, 1 assemblé et 2 changements de jambes, 4
съ заканчиваніемъ лѣвой ногой въ 5-ой передней позиціи.

4-ая фигура.

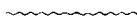
Ronde séparée. Она дѣлается кавалеромъ влѣво тѣми- 6
же шагами, какъ и la ronde croisée въ 3-ей фигурѣ, но
начиная лѣвой ногой.

На мѣстѣ: 1 ballotté et 1 assemblé dessous правой ногой. 2

Взадъ: 4 pas ailes de pigeon, 1 assemblé et 2 entrechats- 4
quatre ou huit, съ заканчиваніемъ правой ногой въ 5-ой
передней позиціи.

§ 761. Въмѣсто заключенія слѣдуетъ повтореніе первой
части menuet de la Reine, съ прощальными поклонами: пер-
вый — зрителямъ, а второй — партнѣру. При 7-омъ тактѣ кавалеръ предлагаетъ своей дамѣ руку и почтительно отводитъ ее на ея мѣсто.

Музыка и хореографическое изображеніе гавота помѣ-
щены на 42 и 43 листахъ атласа, № 104.



ОТДѢЛЪ XVI.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ КРУГОВЫЕ ТАНЦЫ.

Галопъ. Le galop. — Галопата. La galopade.

§ 762. Галопомъ называютъ по преимуществу особенный быстрый бѣгъ лошади, а галопообразное танцевальное движеніе называется чаще галопатой, и это послѣднее названіе, конечно, болѣе приличествуетъ танцу, нежели названіе лошадиного бѣга. Въ прежнее время этотъ танецъ былъ извѣстенъ только подъ именемъ галопаты, и галопомъ онъ сталъ также называться лишь въ новѣйшее время. Теперь подъ галопатой понимается, главнымъ образомъ, танцваніе вбокъ простыми гоночными шагами, *chassés simples*, а подъ галопомъ — вальсообразные повороты черемѣносторонними гоночными шагами, *chassés alternatifs*.

§ 763. Такъ какъ этотъ танецъ употребляется очень часто въ заключительныхъ фигурахъ контрданса и французской кадрили и является самымъ легкимъ изъ круговыхъ танцевъ, то онъ при послѣдовательномъ преподаваніи и составляетъ переходную ступень къ круговымъ (вальсовымъ) танцамъ.

Музыкальныя композиціи галона составлены въ $\frac{2}{4}$, М. М. 126 — 132 = ♩ съ равномѣрнымъ отмѣчаніемъ обѣихъ долей такта. Галопата танцуется или простыми, или черемѣносторонними шагами (§§ 476 и 477).

Прежде чѣмъ перейти къ упражненіямъ въ шагъ галопаты, слѣдуетъ сперва заставить учениковъ продѣлать простые гоночные шаги по боковой линіи (§ 476), а чтобы ихъ можно было повторить безъ перерыва черемѣносторонне, вправо и влево, присоединяютъ къ этому 1 *temps fouetté* (упражн. 68, § 488).

Если соединить три гоночныхъ шага съ 1 *fouetté*, хлестнутымъ слогомъ, то для всего сочетанія потребуется два такта, и его можно затѣмъ сейчасъ-же повторить въ обратную сторону; если-же желаютъ составить 4-хъ тактное предложеніе, то необходимо 7 простыхъ гоночныхъ шаговъ и 1 хлестнутый слогъ.

105-ое упражненіе. Стр. атл. 44. Галопъ амазонокъ.

§ 764. Чтобы дать возможность ученикамъ хорошо изучить эти сочетанія и вмѣстѣ съ тѣмъ приготовить имъ пріятный сюрпризъ, слѣдуетъ заставить исполнить съ вышеназванными шаговыми предложеніями слѣдующую хорошенькую фигуру:

L'étoile à quatre couples, звѣзда изъ 4-хъ паръ.

Такъ какъ въ этой фигурѣ принимается танцующими поза вальса, то мы и объяснимъ ее теперь.

§ 765. Основаніемъ положенія рукъ въ этой позѣ служить 3-ья ручная позиція. Листъ атл. VI, рис. 142.

Для принятія позы вальса, танцующіе становятся одинъ противъ другаго, и кавалеръ настолько обнимаетъ правой рукой талю дамы, чтобы его пальцы пришлись за ея позвоночнымъ столбомъ.

Это необходимо для того, чтобы онъ имѣлъ твердую опору и могъ руководить дамой (рис. 157b). На свою лѣвую ладонь кавалеръ принимаетъ правую ладонь дамы, причемъ эта дама кладетъ свою лѣвую руку на плечевую часть правой руки кавалера. Въ такой позѣ, стоя другъ противъ друга, партіи должны находиться одинъ отъ другаго на такомъ разстояніи, чтобы они не сталкивались ногами и могли свободно глядѣть другъ на друга (см. листъ атласа VII, рис. 157 a. и b.).

§ 766. Иные кавалеры имѣютъ обыкновеніе закладывать руку вокругъ талии дамы такъ далеко, что лѣвое плечо дамы заходитъ за правое плечо кавалера. Листъ атласа XVIII, рис. 201, § 766.

При этомъ они иногда еще прижимаютъ къ себѣ правую руку дамы и поднимаютъ свой лѣвый локоть, воображая, что такая поза отличается необыкновеннымъ шикомъ (*chic*). Въ дѣйствительности она представляетъ собой просто каррикатуру.

На нарушеніе такими приѣмами общепринятыхъ правилъ приличія въ настоящее время, къ сожалѣнію, обращаютъ мало вниманія.

Нѣкоторые кавалеры имѣютъ дурное обыкновеніе подбочиваться лѣвой рукой, награждая танцоровъ, имѣющихъ неосторожность приблизиться къ нимъ, внушительными толчками, см. листъ атл. XIII, рис. 199.

Другіе вытягиваютъ лѣвую руку почти горизонтально, что выглядитъ очень не граціозно, требуетъ много мѣста и перѣдко мѣшаетъ другимъ танцорамъ. Листъ XVIII, рис. 202.

Въ Германіи очень распространена одна фальшивая вальсовая поза. Она состоитъ въ томъ, что кавалеръ свою лѣвую

руку, въ которой онъ держитъ правую руку дамы, закладываетъ себѣ за спину и даже еще ниже, ничуть не подозрѣвая, что это въ высшей степени неприлично. См. листъ XVIII, рис. 203.

Нѣкоторыя дамы повисаютъ на правой рукѣ своего кавалера, перегибаясь и искривляясь при этомъ самымъ неестественнымъ образомъ, въ полной увѣренности, что ихъ поза необыкновенно граціозна. Въ дѣйствительности такого рода позы отнюдь не соотвѣтствуютъ законамъ эстетики. Листъ XVIII, рис. 200.

§ 767. Лучшая поза вальса — естественная поза: прямое положеніе корпуса, имѣя руки въ 3-ей позиціи, какъ то изображено на рис. 157.

При чрезчуръ тѣсной вальсовой позѣ является, помимо ея неприличья, еще то неудобство, что партнеры обдають другъ друга горячимъ дыханіемъ. По этому ничуть не удивительно, что инныя дамы не идутъ во 2-ой разъ танцовать съ кавалеромъ, имѣющимъ дурную привычку принимать во время вальса такую неудобную позу. Вправѣ-ли такой кавалеръ претендовать, если дама ему отказываетъ и идетъ танцовать съ другимъ кавалеромъ?

§ 768. Таковая вальсовая поза неприлична, и только мода, этотъ жестокий, капризный тиранъ, можетъ такъ извратить вкусъ публики, чтобы такого рода вещи считались допустимыми въ порядочномъ обществѣ. Ни въ одномъ порядочномъ обществѣ не допускается, чтобы кавалеръ обнялъ сидящую съ нимъ рядомъ даму за талію и прижалъ ее къ себѣ; но съ первыми аккордами какого нибудь вальсового танца то, что до тѣхъ поръ считалось неприличнымъ, обращается внезапно въ нѣчто вполне дозволенное, почти никого ничуть не шокирующее и продолжается до тѣхъ поръ, пока послѣдніе звуки этого танца вновь ни положатъ конецъ этой странной свободѣ нравовъ.

Гдѣ тутъ, любезный читатель, логика?

Въ такихъ случаяхъ святой долгъ каждаго распорядителя и преподавателя танцевъ: противодействовать развратной модѣ словомъ и примѣромъ; и слѣдовало бы поддерживать ихъ въ своихъ благородныхъ стараніяхъ, а не мѣшать имъ, какъ это не рѣдко бываетъ.

§ 769. Для исполненія вышеупомянутой фигуры, l'étoile — звѣзда — 4 пары становятся въ вальсовой позѣ, образуя квадратъ. См. 44-ый листъ атласа, фигура I.

При вальсовой позѣ, само собой разумѣется, что кавалеръ долженъ всегда начинать лѣвой, а дама — правой ногой.

Всѣ 4 пары танцуютъ по направленію къ центру квадрата 3-мя *chassés simples* и 1 *fouetté* и дѣлаютъ тамъ еще во время *fouetté* $\frac{1}{4}$ поворота въ сторону слѣдующаго угла: кавалеръ, выдвигая правое плечо впередъ, а дама — отводя лѣвое плечо назадъ.

Всѣ танцуютъ тѣмъ-же шаговымъ предложеніемъ въ слѣдующій, съ правой стороны, уголъ, причемъ, конечно, кавалеръ опять начинаетъ правой, а дама — лѣвой ногой.

Если при этомъ танцующіе слегка поворачиваютъ голову по направленію, по которому они танцуютъ, то и надлежащая нога лучше выворачивается и всѣ движенія приобрѣтаютъ болѣе плавности и граціи.

Повтореніе, т. е. всѣ 4 пары опять танцуютъ на середину и затѣмъ поворачиваются и танцуютъ въ слѣдующій уголъ.

Повтореніе — пока всѣ ни возвратятся на свои мѣста. 6

§ 770. Если эта фигура исполняется 4-мя парами, то она называется *Pétoile simple* или *étoile à quatre couples*; если же она исполняется 8-ю парами, то она носитъ названіе *double étoile*, — двойной звѣзды, — и пары располагаются восьмиугольникомъ (*en octogone*). Листъ атл. 44, фигура II.

Четыре пары, размѣщенные по угламъ — 1, 3, 5 и 7-ая, — составляютъ первую партію; остальные 4 пары образуютъ вторую партію.

1-ая партія. Впередъ къ центру и назадъ — въ слѣдующій уголъ. 4

2-ая партія. Такимъ же образомъ: впередъ къ центру и назадъ — къ слѣдующему срединному мѣсту, т. е. мѣсту, находящемуся по срединѣ между двумя прилежащими углами залы или вообще посерединѣ между двумя смежными парами второй партіи. 4

1-ая партія. Опять впередъ и т. д. 4

2-ая партія. То же самое 4

Продолженіе этой фигуры такимъ же образомъ до тѣхъ поръ, пока всѣ пары ни вернутся на свои мѣста.. 16

Объ эти звѣзды могутъ быть исполнены въ котильонѣ или шагами галопа, или же соотвѣтственно измѣненными шагами полька-мазурки.

Послѣ изученія этихъ фигуръ примѣненіе шага галопа въ послѣднемъ куплетѣ кадрили легко поймется учениками. (Листъ атл. XV, вторая линія, pas de galop I—IV и § 692).

Вальсъ-галопъ.

§ 771. Собственно говоря, каждый круговой танецъ — вальсъ или вальсовый танецъ, потому что французское слово *valser*, нѣмецкое *walzen*, означаетъ вообще вращеніе чего-либо съ передвиженіемъ вращаемаго предмета. Поэтому характеръ вальса долженъ поясняться какимъ нибудь опредѣленіемъ. Напр., если играютъ галопъ, и танцующіе исполняютъ шаги галопа, то вращеніе паръ при этого рода шагахъ дастъ вальсъ-галопъ; при шагахъ польки — вальсъ-польку; при шагахъ мазурки — вальсъ-мазурку и т. д.

§ 772. Для вальса-галопа употребляются просто *chassés alternatifs* — переменносторонніе гоночные шаги.

При этомъ нужно помнить, что въ боковомъ *chassé* начинающая нога при второмъ шагѣ отводится взадъ въ 3-ью позицію, чтобы можно было пачать слѣдующее *chassé*, — что вслѣдствіе поворота выходить почти само собой.

При каждомъ *chassé* дѣлается полъ-поворота такимъ образомъ, что во время заканчиванія перваго гоночнаго шага кавалеръ отводитъ взадъ правое плечо, а дама выноситъ впередъ лѣвое; при второмъ *chassé* эти движенія производятся въ обратномъ порядкѣ.

Направленіе движенія. Путь вальса.

§ 773. При исполненіи только что описанныхъ поворотовъ, танцующая пара почти невольно направляется вправо, по дугѣ большаго круга.

Если начертить на полу кругъ, долженствующій изобразить путь вальсирующей пары, то, обратясь лицомъ къ центру этого круга, мы получимъ вправо отъ насъ правую сторону движенія, а влѣво — лѣвую.

§ 774. Всѣ круговые танцы танцуются обыкновенно (при вращеніи) въ правую сторону. При принятыхъ вальсовыхъ поворотахъ по этому направленію образуется фигура, приве-

денная нами на 44-ой стр. атл., упр. 105, фиг. III; при вальсированъ же въ обратную сторону—фиг. IV. Фигура V изображаетъ общеупотребительный вальсовый поворотъ по направленію влѣво, а фиг. VI — по тому же направленію поворотъ обратный, à l'envers или à rebours.

§ 775. Галопъ въ обратную сторону. — Le galop à l'envers.

Для внесенія разнообразія въ круговые танцы нѣкоторые ловкіе танцоры иногда вращаются въ сторону, противоположную общепринятой—такъ называемое, вальсированіе влѣво, à l'envers или à rebours, что уже требуетъ извѣстныхъ ловкости и умѣнья. При обыкновенныхъ вальсовыхъ поворотахъ (вправо), при направленіи движенія вправо же, выходитъ каждый разъ немного менѣе полнаго оборота; тогда какъ при вальсированіи по тому же направленію, но оборотами влѣво—такъ называемое вальсированіе влѣво — выходитъ немного болѣе полнаго поворота.

§ 776. Направленіе движенія при этомъ не должно измѣняться, потому что пара, слѣдующая по этому же пути сзади, не ожидаетъ со стороны участвующихъ танцоровъ уклоненія отъ общепринятаго обыкновенія вальсировать по направленію вправо, вслѣдствіе чего столкновеніе паръ дѣлается почти неизбежнымъ.

§ 777. Обыкновенно, прежде чѣмъ начать вальсировать, дѣлаютъ въ галопѣ предварительно нѣсколько простыхъ боковыхъ *chassés*, причемъ слѣдуетъ позаботиться о томъ, чтобы не начать въ фальшивомъ тактѣ, такъ какъ въ такомъ случаѣ придется дѣлать повороты одновременно съ другими парами.

§ 778. Прямо впередъ. *La poursuite*. Преслѣдованіе.

Другую вариацию круговыхъ танцевъ составляетъ танцваніе прямо впередъ тѣми-же перемѣнносторонними шагами, не вальсируя. Французы называютъ эту фигуру *la poursuite*, преслѣдованіе.

При исполненіи этой фигуры можетъ танцовать впередъ (передомъ), какъ кавалеръ, такъ и дама; но мы совѣтуемъ кавалерамъ танцовать всегда взадъ, если они танцуютъ съ дамой, носящей платье настолько длинное, что оно доходитъ до полу.

Вальсъ. — La Valse.

М. М. 72 = *d*.

§ 779. Раньше уже было объяснено нами, что всякій круговой танецъ можетъ быть названъ вальсомъ и что харак-

теперь его опредѣляется присоединяемымъ къ слову «вальсъ» опредѣленіемъ.

Если слово вальсъ употребляется самостоятельно, безъ ближайшаго обозначенія, то подъ нимъ слѣдуетъ понимать извѣстный пріятный, коренной нѣмецкій народный танецъ.

§ 780. Въ прежнее время танцовали только трехшаговой вальсъ и притомъ въ довольно медленномъ tempo, по М. М. 56 = ♩ ; танцовали даже еще медленнѣе этого, такъ что сложилась шутливая поговорка: «Dieses Paar kann auf einem Teller tanzen» (эта пара можетъ танцовать на тарелкѣ).

§ 781. Въ настоящее время прелестный трехшаговой вальсъ сохранился лишь въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Германіи; но его уже не танцуютъ такъ медленно, какъ прежде, а большей частью настолько быстро, что переходятъ за нормальную быстроту его. Въ иныхъ мѣстахъ, на балахъ, танцоры требуютъ для вальса tempo 88—100, что уже совершенно безсмысленно.

§ 782. Каждый танецъ заключаетъ въ себѣ свое нормальное tempo (§ 407).

Если играютъ слишкомъ медленно, то танцующій, не будучи въ состояніи сохранить равновѣсіе въ движеніи, невольно начинаетъ слѣдующій шагъ раньше, чѣмъ слѣдуетъ, и чувствуетъ извѣстную неудовлетворенность; если же играютъ слишкомъ быстро, то танцоръ или вовсе не въ состояніи слѣдовать за музыкой, или же можетъ сдѣлать лишь съ трудомъ, задыхается и обливается потомъ, что, въ совокупности, дѣлаетъ такое танцованіе и некрасивымъ и непріятнымъ.

§ 783. Мы, на основаніи многочисленныхъ метрономическихъ наблюденій, убѣдились въ томъ, что наиболѣе быстрое tempo, допустимое для вальса, по М. М., 72 = ♩ . Это составляетъ 216 шаговъ въ минуту.

§ 784. Король вальса I. Страуссъ-старшій назначалъ всегда 72; Ланнеръ—иногда 76. Въ Германіи танцуютъ обыкновенно 69—72; въ Парижѣ—76; флегматическіе англиче 66—69 а иные изъ нашей русской молодежи требуютъ такого быстрого tempo, который почти невозможенъ для самихъ музыкантовъ.

Двухшаговой вальсъ. — La valse à deux temps.

§ 785. Собственно говоря, слѣдовало-бы этотъ вальсъ называть valse chassée, или гоночно-шаговой вальсъ, а трехшаговой вальсъ — шестишаговымъ вальсомъ, какъ то уже и

принято въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ. Настоящій двухшаговой вальсъ — такъ называемый, двухъ-ступный (двухъ-слоговой) вальсъ или Hopswalzer (см. § 834).

§ 786. Лѣтъ 50 тому назадъ вошелъ въ моду, такъ называемый, двухшаговой или вѣнскій вальсъ и почти вытѣснилъ прекрасный трехшаговой вальсъ.

Этотъ двухшаговой вальсъ ни что иное, какъ насильственное приспособленіе шага галона къ музыкѣ вальса. Легкомысленные, танцолюбивые вѣнцы, мало по-малу, обращаютъ все въ галопъ и своей заразительной веселостью принуждаютъ другихъ имъ слѣдовать и, такимъ образомъ, создаютъ новую моду.

§ 787. Разница между вальсомъ-галопомъ и двухъ-шаговымъ вальсомъ заключается не въ шаговомъ движеніи, а въ ритмѣ.

Такъ какъ галоны составлены въ $\frac{2}{4}$ такта, почти съ одинаковымъ акцентуированіемъ обѣихъ частей, то и танцоръ на первый шаговой слогъ употребляетъ не больше времени, чѣмъ на второй.

Вальсы-же пишутся въ $\frac{3}{4}$ такта, съ сильнымъ акцентуированіемъ первой доли такта и потому требуютъ, чтобы и танцоръ сильнѣе акцентуировалъ и дольше выдерживалъ первую долю такта, захватывая, такимъ образомъ, вторую долю. Если музыка годится и для двухшаговаго вальса танцоръ почти безсознательно вынуждается къ этому слухомъ и чувствомъ такта.

106-ое упражненіе. 44-ая страница атласа.

§ 788. Хотя всѣ вальсы написаны въ $\frac{3}{4}$ такта, тѣмъ не менѣе они значительно различаются другъ отъ друга и по композиціи и по исполненію. Для двухшаговаго или гоночно-шаговаго вальса подходитъ лучше всего синкопированный ритмъ, какъ, напр., въ Paris-valse. Страусъ, см. листъ атласа XVI, § 788.

§ 789. Для медленнаго трехшаговаго вальса самой подходящей является музыка, т. н. Ländler'a, М. М. 54—60 = σ . напр. въ листѣ атл. XVI, § 789.

§ 790. Если желаютъ танцевать по М. М. 72 = σ ., то очень удобенъ ритмъ, употребленный Лабичкимъ въ его Elfen-Walzer, листъ атл. XVI, § 790.

§ 791. Большую роль играетъ въ вальсѣ его музыкальное исполненіе, потому что хорошій исполнитель можетъ, мѣняя

акцентуировку, сдѣлать всякую музыкальную композицію вальса пригодной для танцованія подъ нее различныхъ родовъ вальса, напр.:

Для двухшаговаго вальса см. листъ атл. XVI, § 791a.

Для трехшаговаго вальса » » » » § 791b.

§ 792. Что касается до положенія рукъ, направленія движенія, измѣненій его и т. д., то здѣсь остается въ полной силѣ все то, что было высказано по поводу и относительно вальса-галопа.

Трехшаговый вальсъ. — *La valse à trois* *ou à six temps.*

§ 793. Послѣ данныхъ нами объясненій намъ остается уже немного сказать объ этомъ прелестномъ танцѣ.

Цѣлое шаговое предложеніе состоитъ здѣсь изъ 6-ти слоговъ, почему многіе и называютъ этотъ вальсъ шестишаговымъ, каковое названіе въ извѣстномъ смыслѣ даже вѣрнѣе общепринятаго.

107-ое упражненіе. Листъ атласа 44, М. М. 54—72 = *o*. даетъ хореографическій примѣръ такого вальса.

§ 794. Ключъ показываетъ обыкновенный вальсовый поворотъ вправо, съ направленіемъ движенія вправо-же. Знакъ кавалера означаетъ, что слѣдующіе хореографическіе знаки относятся къ шагамъ кавалера.

Дама начинаетъ то-же шаговое предложеніе при первой нотѣ втораго такта, послѣ того какъ кавалеръ уже сдѣлалъ полъ поворота. Правая нога ставится предварительно въ 3-ью переднюю позицію.

1-ый слогъ. Легкое выдвиганіе правой ноги въ 1—4 промежуточную позицію, немного вкось, вправо.

2-ой слогъ. Скользяніе впередъ лѣвой ноги въ скрещенную 4-ую позицію, при одновременномъ полуповоротѣ на обѣихъ ногахъ, при чемъ тяжесть тѣла переносится съ правой ноги на лѣвую.

3-ій слогъ. Примыканіе правой ноги въ 3-ей передней позиціи, съ немедленнымъ поднятіемъ лѣвой ноги въ 4-ую воздушную позицію, въ качествѣ приготовленія къ слѣдующему слогу (*soupiré dessus*), исполняемому во время арзиса.

4-ый слогъ. Лѣвую ногу опускаютъ на полъ въ 4-ую заднюю позицію и дегажируютъ на эту ногу.

5-ый слогъ. Скользяніе правой ноги взадъ въ скрещенную 4-ую позицію при одновременномъ поворотѣ взадъ на обѣихъ ногахъ.

6-ой слогъ. Примыканіе лѣвой ноги въ 3-ей задней позиціи, съ немедленнымъ поднятіемъ правой ноги, въ качествѣ подготовленія во время арзиса къ слѣдующему шаговому предложенію (*coupé dessous*), чѣмъ и заканчивается полный поворотъ.

§ 795. Значить, для цѣлаго шаговаго предложенія вальса необходимо два такта, въ продолженіи которыхъ дѣлаютъ немного менѣе или немного болѣе полного поворота, смотря по направленію движенія, какъ то уже было объяснено въ § 775.

§ 796. Такъ какъ принято, чтобы кавалеръ начиналъ съ первымъ музыкальнымъ слогомъ, то дама начинаетъ лишь съ первой нотой второго такта.

Изученіе шаговаго предложенія само по себѣ, не трудно, но для хорошаго примѣненія его на практикѣ, т. е. для свободнаго и граціознаго исполненія вальса, необходимо таки порядочно поупражняться.

§ 797. Ни одинъ круговой танецъ не причиняетъ учащимся такъ легко головокруженія, какъ трехшаговый вальсъ. Если такое головокруженіе явится, то слѣдуетъ сейчасъ же остановиться на четверть минуты, или же сдѣлать нѣсколько поворотовъ въ обратную сторону, такъ какъ иначе послѣдуетъ головная боль и тошнота. Такимъ путемъ можно очень скоро привыкнуть къ круговому движенію вальса.

§ 798. Въ этомъ вальсѣ можно также примѣнить прямое движеніе впередъ и такое же отступленіе взадъ и вальсированіе влѣво; но для этого требуется уже значительная практическая подготовка и ловкость.

Эти видоизмѣненія вальса появились въ Германіи около 1830 года подъ чешскимъ названіемъ редовакъ (§ 811).

Вальсъ въ обратную сторону. — *La valse à l'envers.*

§ 779. Это видоизмѣненіе вальса прекрасно объяснено въ Катехизисѣ танцевальнаго искусства Б. Клемма.

«Кавалеръ дѣлаетъ три первыхъ вальсовыхъ шага одинъ, обыкновенными вальсовыми поворотами, т. е. вправо, но эти повороты должны разсматриваться лишь въ качествѣ подготовительнаго движенія, какъ бы вступленія. Затѣмъ онъ тотчасъ-же

начинаетъ лѣвой ногой слѣдующіе 6 шаговъ вальса, дѣлая повороты уже въ обратную сторону, т. е. влѣво, въ то время какъ дама, начиная правой ногой, способствуетъ совершенію этого обратнаго поворота».

§ 800. 103-е упражненіе, помѣщенное подъ соотвѣствующимъ музыкальнымъ текстомъ, подробно изображаетъ шаги обратнаго поворота хореографически. Въ то время, какъ кавалеръ начинаетъ первую половину шаговаго сочетанія, дама начинаетъ вторую.

Полька. — La Polka.

§ 801. Рѣдкому танцу выпадала честь произвести такую сенсацию и заставить о себѣ столько говорить, писать, печатать и фантазировать чуть-ли не по всему земному шару, какъ то случилось въ 1844 г. съ полькой. — Всѣ газеты разсыпались въ похвалахъ и посвящали обширныя статьи удивительному новому танцу.

Явилась особенная прическа à la polka, помада, пирожное, платье и т. д. И, Боже милостивый! какія только танцевальныя композиціи ни выдавались тогда за польку!!! Можно было просто потерять голову — не зная, кому вѣрить.

Чтобы добиться чего нибудь опредѣленнаго на этотъ счетъ, я въ то время нарочно отправился изъ Одессы въ Вѣну и въ Парижъ и посѣтилъ тамошнихъ знаменитыхъ преподавателей танцевальнаго искусства. И каково-же было мое изумленіе! — я еще ребенкомъ былъ наученъ моимъ отцемъ этому танцу, подъ именемъ шоттишъ-вальса (Schottischwalzer) и лично преподавалъ его еще въ 1836 году въ Христіаніи, а въ 1837 году въ Парижѣ. И этотъ то нехитрый танецъ попалъ лишь въ 1844 году въ Парижъ къ ловкимъ людямъ, обладавшимъ секретомъ рекламы.

Всѣ газеты протрубили о новомъ танцѣ — полькѣ; во всѣхъ нотныхъ магазинахъ появились оригинальныя польки; во всѣхъ магазинахъ эстамповъ она была выставлена и появилось столько истинныхъ исторій польки, что почтенному профессору Шлоссеру пришлось-бы потратить нѣсколько мѣсяцевъ, чтобы освѣтить всѣ эти «исторіи польки» критически. Вальдау, въ своемъ сочиненіи «Böhmische Nationaltänze», утверждаетъ что полька — танецъ чешскаго происхожденія и изображаетъ простой крестьянкой. Въ дѣйствительности же польку врядъ-ли можно приписать какой-либо одной національности.

§ 802. Нѣкогда столь знаменитая полька съ фигурами, или Paris-polka, давно уже не танцуется на балахъ, а сложенная въ 1845 году polka-quadrille, такъ и не получила права гражданства среди нашихъ салонныхъ танцевъ.

§ 803. Музыкальныя композиціи польки написаны въ $\frac{2}{4}$ такта, вѣрнѣе—въ $\frac{4}{8}$. Первая восьмая доля такта слабо акцентуируется, а третья — немного сильнѣе. На этой третьей долѣ, такъ сказать, поконится все шаговое предложеніе.

§ 804. Одна изъ первыхъ т. н. «оригинальныхъ полекъ» — полька амазонокъ Эмиля Титль, по которой позже были аранжированы упомянутыя выше Paris-polka и polka-quadrille.

109-ое упражненіе. 45-ая стр. атласа. М. М. 88—108 = ♩

Композиторъ далъ этой полкѣ названіе «Böhmische Amazonen» (чешскія амазонки). Метрономическій темпъ 88 = ♩, настолько медленъ, что допускаетъ точное исполненіе шаговъ. Но надо полагать, что на танцевальныхъ вечерахъ лишь немногіе молодые люди удовольствуются такимъ темпо. Самое быстрое темпо, при которомъ еще возможно правильное исполненіе шаговъ, будетъ 108 = ♩.

§ 805. Блючь показываетъ, что шаги, изображенные хореографически подъ музыкальнымъ текстомъ должны исполняться обыкновенными вальсовыми поворотами по направленію вправо.

Знакъ кавалера означаетъ, что слѣдующіе хореографическіе знаки относятся къ кавалеру и что кавалеръ долженъ начать лѣвой ногой.

§ 806. Исполненіе. Лѣвая нога ставится предварительно въ 3-ью переднюю позицію. Во время арзиса дѣлаютъ легкій подпрыгъ на правой ногѣ, поднимая одновременно лѣвую. При первой восьмой долѣ такта поднятую ногу опускаютъ на полъ, а при второй восьмой долѣ — другую ногу примыкаютъ къ ней сзади въ 3-ей позиціи. При третьей восьмой долѣ — впереди стоящей ногой ступаютъ опять впередъ или вбокъ почти на всю ступню — смотря по тому, вальсируютъ-ли или танцуютъ прямо впередъ — и дегажируютъ на эту ногу. При четвертой восьмой долѣ такта другую ногу немедленно поднимаютъ въ 3-ью заднюю низкую воздушную позицію, чтобы имѣть возможность во время арзиса начать слѣдующій шагъ.

Движенія исполняются staccato, т. е. отрывисто.

§ 807. Благодаря тому, что полька танцуется въ припрыжку, нѣкоторые видоизмѣненія въ видѣ, напр., la poursuite

и à rebours, исполнимы въ ней легче, нежели въ галопѣ или въ вальсѣ, а потому эти фигуры и употребляются чаще всего въ полькѣ.

§ 808. Такъ называемыя polka-tremblante, Paris-polka и т. д. сводятся въ сущности къ однимъ и тѣмъ-же шаговымъ движеніямъ, т. е. не различаются строго между собой.

§ 809. Въ Вѣнѣ и нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Австріи танцуютъ теперь, такъ называемую, скорую польку — Schnell-polka, въ которой танцующіе не подпрыгиваютъ. Это дѣлаетъ возможнымъ такое ускореніе tempo, что полька, наконецъ, превращается въ галопъ.

Многіе утверждаютъ, что въ полькѣ вовсе не слѣдуетъ подпрыгивать.

§ 810. Кто-же правъ?

Ввести послѣдовательность и единство въ употребляющіяся въ танцевальномъ искусствѣ названія и обозначенія можно только однимъ путемъ—учрежденіемъ специальной академіи танцевальнаго искусства, или же особеннаго общества, которыя стояли-бы на такой научной высотѣ и обладали такимъ авторитетомъ въ танцевальномъ искусствѣ, чтобы ихъ взгляды и постановленія относительно всякаго рода спорныхъ вопросовъ изъ области танцевальнаго искусства могли имѣть для преподавателей танцевъ рѣшающее значеніе. Пока у насъ не будетъ такого авторитета, въ терминологіи нашего искусства будетъ господствовать, по прежнему, настоящее столпотвореніе вавилонское.

Первое начало для созданія такого авторитетнаго учрежденія уже положено основаніемъ въ Берлинѣ нѣмецкой академіи преподаванія танцевальнаго искусства. Эта Академія обладаетъ уже членами и внѣ предѣловъ Германіи, въ Австріи, Россіи и Америкѣ, и въ высшей степени желательно, чтобы къ ней примкнуло возможно большее число опытныхъ специалистовъ, знатоковъ и любителей танцевальнаго искусства, для образованія международной академіи танцевальнаго искусства.

Редовакъ. — Redowa.

(По чешски rejdwak).

§ 811. По чешски глаголъ rejdwak означаетъ поворачиваніе и передвиганіе чего-либо туда и сюда, и употребляется чехами, напр., для обозначенія движенія вдвиганія въ сарай

тельги, повертывая ее въ разныя стороны. Rejdowàk — имя существительное, образованное изъ этого глагола.

Когда существовалъ только одинъ круговой танецъ, трехшаговой вальсъ, это выраженіе употреблялось для обозначенія известной фигуры его, состоящей въ томъ, что танцоръ перестаетъ вальсировать и танцуетъ прямо впередъ, имѣя даму передъ собою, или же, наоборотъ, отступаетъ самъ и затѣмъ вальсируетъ à rebours.

§ 812. Редовакъ можно начинать произвольнымъ числомъ вальсовыхъ поворотовъ, хотя лучше мѣнять фигуру каждые 4 такта, напр.: 4 такта — обыкновенные вальсовые повороты, по направленію вправо, 4 такта — отступанія кавалера взадъ, 4 такта — вальсированіе влѣво и 4 такта — танцваніе прямо впередъ (кавалеромъ).

§ 813. Въ Южной Германіи это видоизмѣненіе вальса появилось въ салонахъ въ 1830 году. Музыка, подъ которую тогда танцовали редовакъ приведена нами на 45 стр. атласа, упражненіе 110.

Редовачка. — Redowaczka.

§ 814. Когда позже ввели эти видоизмѣненія въ галопадъ, что, естественно, неминуемо должно было случиться, передѣляли музыку вальса въ $\frac{2}{4}$ такта и называли этотъ новый танецъ редовачка.

111-ое упражненіе, на 45-ой стр. атл.

§ 815. Когда же повсюду распространилась полька, то эти видоизмѣненія примѣнили и къ ней, такъ что эту новую польку можно назвать redowa-polka.

Примѣчаніе. Французы пишутъ и произносятъ redowa, а не gedowak, потому что они обыкновенно не выговариваютъ послѣдней согласной.

§ 816. Съ тѣхъ поръ, какъ подъ названіемъ redowa появились прелестныя музыкальныя композиціи Карла Фауста и другихъ, очень понравившіяся публикѣ, и ритмъ которыхъ очень сходенъ съ ритмомъ мазурки, для этихъ композицій были вскорѣ сочинены соотвѣтствующія шаговыя сочетанія и, такимъ образомъ, образовался круговой танецъ, известный подъ именемъ «редова».

Небольшое измѣненіе этого танца, говоря точнѣе, удвоеніе шаговаго предложенія, послужило къ образованію т. н. полька-мазурки (§ 823).

112-ое упражненіе. 45 стр. атл. М. М. 144 = ♪

Современный редовакъ. — *Pas de la redowa moderne.*

§ 817. Исполненіе. Кавалеръ ставитъ предварительно лѣвую ногу въ 3-ью переднюю позицію.

1-ый слогъ. Послѣ легкаго подпрыга на правой ногѣ кавалеръ скользитъ во время арзиса на лѣвой ногѣ во 2-ую позицію (*temps levé-glissé*).

2-ой слогъ. Правая нога примыкаетъ при легкомъ повышеніи къ лѣвой ногѣ въ 3-ью позицію, какъ бы отталкивая эту ногу вбокъ (*souré latéral*).

3-ій слогъ. Лѣвая нога, находившаяся во 2-ой воздушной позиціи, падаетъ, а правая — тотчасъ-же приводится въ 3-ью заднюю воздушную позицію (*jeté*).

Эти три слога требуютъ цѣлаго такта и если желаютъ вальсировать, то дѣлаютъ въ теченіи этого времени полъ-поворота. Во время втораго такта то-же шаговое расположеніе исполняется другою ногой и поворотъ заканчивается.

Все вмѣстѣ, значить, представляетъ собою двухтактный періодъ.

§ 818. Благодаря прыжковому характеру этихъ движеній, главнымъ образомъ, перебросочнаго шага (*jeté*),—очень облегчается поворачиваніе влѣво и танцованіе впередъ и назадъ, а потому эти фигуры употребляются здѣсь чаще, чѣмъ въ скользящихъ круговыхъ танцахъ и эти-то видоизмѣненія и даютъ только что объясненному танцу право называться редовакомъ.

§ 819. Нерѣдко этотъ танецъ исполняется подъ названіемъ *tyrolienne*, и имѣется немало музыкальныхъ композицій, выходящихъ подъ именемъ редовакъ и составленныхъ изъ настоящихъ тирольскихъ напѣвовъ. Эти смѣшенія объясняются просто тѣмъ, что не всѣ танцоры и композиторы музыки для танцевъ въ состояніи различить чешскіе танцы отъ тирольскихъ. Такая задача могла-бы быть выполнена успѣшно лишь академіей танцевъ, составленной изъ специалистовъ этого искусства, принадлежащихъ къ различнымъ національностямъ.

§ 820. Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ этотъ танецъ извѣстенъ подъ именемъ *іегеръ-шоттиша* (*Jäger-schottisch*), или *іегеръ-полька* (*Jäger-polka*). Откуда взялось это названіе — трудно объяснить съ достовѣрностью, какъ вообще трудно удовлетворительно объяснить происхожденіе многихъ, употребляемыхъ въ танцахъ, названій и обозначеній.

Впервые редовакъ появился подъ названіемъ Jäger-Schottisch, кажется, въ Берлинѣ,

Въ то время въ Берлинѣ стояли невшательскіе стрѣлки (Neuschateller-Jäger), бѣльшей частью статные молодые люди, производившіе, въ своихъ красивыхъ мундирахъ, пріятное впечатлѣніе. Какой нибудь ловкій танцоръ между ними сталъ выдѣлывать шаги редовака на свой ладъ, особенно граціозно, товарищи подражали ему, а дамы, которымъ понравилась эта новая манера танцовать редовакъ, окрестили новый танецъ именемъ Jäger-Schottisch или Jäger-polka.

Такова, вѣроятно, истинная исторія этого названія.

§ 821. Можетъ легко случиться, что въ какой нибудь другой мѣстности выдумаютъ тоже видоизмѣненіе танца—чего почти не можетъ не произойти въ такихъ, самихъ собой, такъ сказать, напрашивающихся на такого рода видоизмѣненія, танцахъ, какъ, напр., полька и т. п.—но назовутъ эту варіацію другимъ именемъ—и вотъ у насъ уже два различныхъ названія; то же самое можетъ повториться и въ другихъ мѣстахъ — и явится нѣсколько названій для одного и того-же танца.

§ 822. Танцующая молодежь никогда не затрудняется въ выборѣ названія какой нибудь фигурѣ или танцу, которые ей понравились, не испытывая особенныхъ угрызений совѣсти на счетъ того, насколько данное названіе дѣйствительно соотвѣтствуетъ самому предмету.

Это является новымъ доводомъ въ пользу необходимости учрежденія международной академіи танцевальнаго искусства.

Мазурка-полька или полька-мазурка. — La Mazurka-polka.

М. М. 140 = ♩

§ 823. Большинство современныхъ намъ музыкальных композицій этого танца названы ихъ композиторами polka-mazur и публика чаще всего именно такъ и называетъ этотъ танецъ.

Какое-же названіе вѣриѣ?

§ 824. Музыкальныя композиціи этого танца написаны въ $\frac{3}{4}$ такта и ритмъ ихъ до такой степени сходенъ съ мазуркой, что, играя ихъ немного быстрѣе, можно танцовать подъ нихъ мазурку; поза-же, повороты, направленіе движенія и часть шага заимствованы изъ польки.

На нѣмецкомъ и французскомъ языкахъ этотъ танецъ долженъ былъ-бы называться mazurka-polka, подобно galop-

valse и т. д., такъ какъ характеръ музыки опредѣляется первымъ словомъ, а второе служитъ для обозначенія характера танца.

Почему этотъ танецъ долженъ быть исключеніемъ изъ общаго правила?

§ 825. Вошедшая въ обычай на иностранныхъ языкахъ перестановка этихъ словъ объясняется просто удобствомъ произношенія. Характеръ русскаго языка требуетъ, однако, чтобы опредѣляемое слово помѣщалось послѣ опредѣляющаго его приложенія.

§ 826. Говорятъ, что этотъ танецъ былъ выдуманъ Великой Княгиней Маріей Николаевной. Не могу поручиться, что это дѣйствительно такъ. Но, во всякомъ случаѣ, это очень возможно, потому что Великая Княгиня Марія Николаевна дѣйствительно замѣчательно хорошо танцевала и извѣстно, что при русскомъ Дворѣ искусства вообще пользуются большимъ почетомъ.

Въ пользу такого происхожденія польки-мазурки говорить, между прочимъ, и тотъ фактъ, что этотъ танецъ проникъ изъ Петербурга въ Одессу задолго до того, какъ онъ сталъ извѣстенъ за границы.

Мы привели на 45-ой стр. атласа, *упражненіе 113*, ту музыкальную композицію этого танца, которая считается первой, оригинальной композиціей его.

Исполненіе его шагостроя. М. М. 140 = ♩

Кавалеръ ставитъ предварительно лѣвую ногу въ 3-ью переднюю позицію.

1-ый слогъ. Glissé съ предшествующимъ повышеніемъ, подобно тому, какъ это дѣлается въ шагострой редовака (temps levé).

2-ой слогъ. Coupé dessous latéral (§ 493b).

3-ій слогъ. Fouetté dessous (§ 487).

4-ый слогъ. Glissé.

5-ый слогъ. Coupé dessous latéral.

6-ой слогъ. Jeté dessous на лѣвую ногу, за которымъ непосредственно слѣдуетъ поднятіе правой ноги въ 3-ью заднюю воздушную позицію.

Это шаговое предложеніе требуетъ двухъ тактовъ; а такъ какъ на повтореніе его другой ногой необходимы еще 2 такта, то все шаговое сочетаніе требуетъ всего 4 такта, во время которыхъ исполняется полный поворотъ.

§ 827. Иногда во время первых двух тактов, ради разнообразія, дѣлають поворотъ à rebours, во время второй половины сочетанія опять обыкновенный поворотъ.

§ 828. Другое видоизмѣненіе польки-мазурки: ея сочетаніе съ галопадой. Во время первых двух тактовъ танцуютъ польку-мазурку съ полуповоротомъ à rebours, а въ теченіи слѣдующихъ двухъ тактовъ танцуютъ галопаду 5-ью *chassés simples* и 1 *fouetté*.

При этомъ сочетаніи прекрасно выходитъ простая и двойная звѣзда (см. 44-ую стр. атл., упр. 105, § 770).

§ 829. Существуетъ одно невѣрное варьированіе этого танца, состоящее въ томъ, что первую половину шести-слоговаго шаговаго предложенія танцуютъ два раза, а вторую половину—только одинъ разъ. Эта манера невѣрна потому, что при повтореніи этого сочетанія другой ногой образуется шести тактовое сочлененіе, приводящее танцора къ невѣрному кадансу. Если же первую трехслоговую половину протанцевать 3 раза, то получится 8-ми тактное сочлененіе, заканчиваемое въ вѣрномъ кадансѣ.

Тирольень. — *La Tyrolienne*.

§ 830. Тирольскіе напѣвы для танцевъ распространены по всѣмъ Альпамъ. Это—альпійскія пѣсни, т. н. іодлеръ (*Jodler*) и лэндлеръ (*Ländler*), подъ звуки которыхъ деревенскіе парни (*Bua*) танцуютъ съ дѣвчатами (*Diandl*) на свадьбахъ и храмовыхъ праздникахъ. Парень ведетъ сперва дѣвушку за руку, затѣмъ поднимаетъ свою руку и пропускаетъ подъ нею свою даму, самъ очень ловко перевортывается подъ своей рукой, опускается на одно коѣно, обводитъ танцующую дѣвушку кругомъ себя и въ заключеніе поднимаетъ ее высоко на воздухъ и т. д. И все это онъ продѣлываетъ подъ тактъ привѣтливаго трехшаговаго вальса.

§ 831. Въ 1835 г. я видѣлъ въ Дрезденѣ танецъ, подъ названіемъ тирольскій вальсъ или *balancé-вальсъ* (*Tiroler oder Balancé-Walzer*); и мнѣ кажется, что этотъ танецъ по своему характеру имѣетъ право на такое наименованіе и мелодія, подъ которую его танцовали—чисто тирольская.

114-ое упражненіе. 46-ая стр. атл. М. М. 50 = *o*¹, даетъ его хореографическое изображеніе.

Во время ариса кавалеръ ставитъ предварительно лѣвую, а дама—правую ногу въ 3-ью переднюю позицію. Руки приводятся въ положеніе, употребляемое въ вальсѣ.

1-ый тактъ. Кавалеръ дѣлаетъ *demi-balance* влѣво съ соотвѣтственнымъ покачиваніемъ корпуса. Дама исполняетъ то же *demi-balance* вправо, по направленію движенія, безъ поворота.

1-ый слогъ. Кавалеръ скользитъ лѣвой ногой во 2-ую позицію и дегажируетъ.

2-ой слогъ. Повышеніе на лѣвой ногѣ, въ то время, какъ правая плавно скользитъ въ 3-ью заднюю воздушную позицію.

3-ій слогъ. Акцентуированное пониженіе на лѣвую пятку.

2-ой тактъ. *Balance* въ другую сторону.

Во время 3-го и 4-го тактовъ дѣлается въ трехшаговомъ вальсѣ полный поворотъ, исполненіе котораго начинается кавалеромъ второй половиной вальсоваго шагостроя назадъ, а дамой—первой половиной впередъ.

Значить, это періодическое сочетаніе требуетъ всего 4 такта и повторяется еще 3 раза, для чего 8-ми тактное музыкальное колѣно должно быть сыграно два раза.

16 тактовъ. Во время втораго музыкальнаго колѣна всѣ танцуютъ обыкновенный трехшаговой вальсъ.

Съ повтореніемъ перваго колѣна начинается новая фигура.

2 такта: *Balance* — тѣми же шагами, какъ и въ 1-омъ куплетѣ, причемъ, однако, кавалеръ держитъ даму только за кисть руки.

2 такта: Партнѣры поворачиваются каждый отдѣльно. Кавалеръ поворачивается разъ влѣво, а дама — разъ вправо, послѣ чего они тотчасъ же опять подаютъ другъ другу руки.

12 тактовъ: Троекратное повтореніе.

16 тактовъ: вальсъ.

Можно присоединить въ такомъ же родѣ еще другія настоящія тирольскія фигуры.

Въ этомъ танцѣ можетъ участвовать произвольное число паръ; причемъ пары могутъ уходить или же вступать и присоединяться къ танцующимъ—лишь-бы были сохранены двойной рядъ танцующихъ паръ и остались согласованы движенія.

Tyrolienne de l'Académie.

§ 832. А. Фрейзингъ, президентъ Берлинской академіи танцевальнаго искусства, сложилъ *tyrolienne*, которая членами Академіи включена въ ихъ танцевальные курсы. Разныя фи-

гуры, употребляемыя въ этой tyrolienne, дѣйствительно заимствованы изъ соответствующаго тирольскаго народнаго танца, причемъ, однако, эти фигуры такого рода, что могутъ быть исполнены на балахъ самаго избраннаго общества.

Музыка для этой tyrolienne написана Эд. Герольдомъ въ Берлинѣ и носить чисто тирольскій характеръ и по мелодіи, и по ритму.

§ 833. Полное хореографическое изображеніе этого прелестнаго, картиннаго танца послѣдуетъ позже.

Объемъ этой книги не позволяетъ намъ включить въ нее подробное описаніе большаго числа танцевъ. Мы имѣемъ въ виду въ ближайшемъ будущемъ издать ихъ отдѣльно въ видѣ сборника танцевъ.

Прыжковый вальсъ. — Hops-walzer.

§ 834. Въ началѣ этого столѣтія танцовали подъ веселенькій мотивъ, написанный въ $\frac{2}{4}$ такта, вальсъ, носившій названіе Hops-walzer. Шагъ его состоялъ изъ jeté съ слѣдовавшимъ за нимъ подпрыгомъ (fouetté).

115-ое упражненіе. 46-ая стр. атл. М. М. 144 = ♩

Ключъ показываетъ обыкновенные вальсовые повороты, исполняемые по направленію вправо, по кругу. Руки приводятся въ положеніе, принимаемое въ вальсѣ. Кавалеръ ставитъ предварительно лѣвую, а дама — правую ногу въ 3-ью заднюю позицію. Во время arsis'a кавалеръ поднимаетъ лѣвую ногу во 2-ую воздушную позицію.

1-ый слогъ. Одинъ перебросочный шагъ во 2-ую позицію, сопровождаемый немедленнымъ поднятіемъ другой ноги въ 3-ью заднюю воздушную позицію.

2-ой слогъ. Подпрыгъ на подпирающей ногѣ, сопровождаемый непосредственно слѣдующимъ за нимъ поднятіемъ другой ноги во 2-ую воздушную позицію, въ качествѣ приготовленія къ слѣдующему за тѣмъ перебросочному шагу. Во время этихъ двухъ слоговъ дѣлаютъ полъ-вальсоваго поворота.

Во время 2-го такта тѣ-же движенія исполняются другой ногой.

Подпрыгъ можетъ быть украшенъ однимъ fouetté, что, между прочимъ, изображено нами хореографически въ 3-емъ и 4-омъ тактахъ.

Двухступный вальсъ. — La Valse balancée.

М. М. 69 = *o*.

§ 835. Иногда только что приведенные шаги употребляют въ вальсъ, написанномъ въ $\frac{3}{4}$ такта: но тогда въ 1-омъ слогѣ не дѣлають перебросочнаго шага, а прямо дегажируютъ на другую ногу безъ скачка. Этотъ вальсъ помѣщенъ и описанъ въ Катехизисѣ Клемма подъ именемъ Balancé-Walzer.

Этотъ вальсъ названъ нами двухступнымъ въ отличіе отъ двухшаговаго вальса, объясненнаго въ § 785, потому что въ первомъ ступаютъ тѣ самые шаги, которые во второмъ скользятся.

Вальсъ этотъ совершенно вѣрно названъ двухступнымъ, потому что полный вальсовый поворотъ совершается въ немъ съ помощью только 2-хъ дегажированій; такъ что его можно было-бы назвать *dégagé-valse*, въ отличіе отъ *balancé-valse*, исполняемаго въ *tyrolienne*.

116-ое упражненіе. 46-ая стр. атл.

Исполненіе. Предварительно становятся въ 1-ую позицію. Во время арзиса кавалеръ поднимаетъ лѣвую ногу во 2-ую позицію, дѣлая одновременно на правой легкій подпрыгъ.

1-ый слогъ. Опусканіе лѣвой ноги во 2-ую позицію и дегажированіе.

2-ой слогъ. Подпрыгъ на лѣвой ногѣ, въ то время какъ правая дѣлаетъ 1 *rond de jambe en dehors* (наружу).

3-ій слогъ. Опусканіе правой ноги во 2-ую позицію, сопровождаемое немедленнымъ дегажированіемъ.

4-ый слогъ. Подпрыгъ на правой ногѣ и одновременное поднятіе лѣвой ноги во 2-ую позицію, въ качествѣ подготовленія къ слѣдующему шагу.

На это 4-хъ слоговое сочлененіе употребляютъ два такта, въ теченіи которыхъ долженъ быть исполненъ полный вальсовый поворотъ. Дама, чтобы согласовать свои движенія со своимъ кавалеромъ, должна, разумѣется, дѣлать ихъ въ обратную сторону.

Ловкіе танцоры иногда удваиваютъ *rond de jambe*, батируютъ *temps levé* во время арзиса и превращаютъ, такимъ образомъ, этотъ простенькій вальсъ въ прелестный таецъ. Но за то, будучи исполненъ дурно, онъ выходитъ очень неуклюже.


Вальсъ въ $\frac{5}{4}$ такта. — Valse en cinq temps.

§ 836. Одно время старались ввести вальсъ въ $\frac{5}{4}$ такта, изобрѣтеніе котораго приписывается парижанамъ; но этотъ вальсъ просуществовалъ очень недолго. Теперь въ Америкѣ опять стараются снова ввести его въ общество.

Sicilienne et Impériale.

§ 837. Почти такая-же участь постигла и эти два танца, появившіеся въ печати 1854 году, съ музыкальнымъ текстомъ и описаніемъ. Они оказались слишкомъ сложными, чтобы сохранивъ за собой практическое значеніе.


Варсовьень. — La Varsovienne.

М. М. 120—144 = 

§ 838. Этотъ танецъ былъ лучше принятъ, нежели выше-приведенные три танца; онъ дольше нихъ существовалъ, получилъ большее распространеніе и его кое-гдѣ можно встрѣтить и теперь.

Первая музыкальная композиція этого танца, столь распространенная въ послѣдствіи, приведена нами съ хореографическимъ изображеніемъ самого танца на 46-ой стр. атласа, упражн. 117.

117-ое упражненіе. Varsovienne.

М. М. 144 = 

§ 839. Помѣщенный подъ скрипичнымъ ключемъ хореографическій ключъ означаетъ, что *varsovienne* танцуется вальсообразно, по направленію вправо въ продолженіе всей музыкальной композиціи. Помѣщенный подъ арзисомъ вспомогательный ключъ означаетъ, что указанные движенія должны исполняться по данному направленію до тѣхъ поръ, пока новый ключъ ни измѣнитъ этого направленія на другое.

Хотя уже изъ знаковъ позицій и движеній можно заключить о направленіи, по которому долженъ исполняться танецъ, но ради ббльшей ясности иногда еще употребляютъ вспомогательные ключи.

§ 840. Кавалеръ долженъ предварительно поставить лѣвую ногу, съ наклоненной внизъ ступней, въ 3-ю заднюю воздушную позицію. Во время арзиса эта нога выносится вбокъ.

1-ый слогъ. Опусканіе лѣвой ноги во 2-ую позицію, сопровождаемое немедленнымъ дегажированіемъ.

2-ой слогъ. Ударъ вбокъ правой ногой о лѣвую—*coupé dessous latéral*—чѣмъ лѣвая нога приводится во 2-ую воздушную позицію.

3-ій слогъ. Перебросочный шагъ на лѣвую ногу съ немедленнымъ поднятіемъ правой ноги въ 3-ью заднюю воздушную позицію, при одновременномъ полуповоротѣ влѣво взадъ.

4-ый слогъ. Опускание правой ноги во 2-ую позицію со слѣдующей въ продолженіе полноты паузой. Во время арзеса второго такта поднимаютъ правую ногу въ 3-ью заднюю воздушную позицію, чтобы имѣть возможность тотчасъ же снова вытянуть эту ногу во 2-ую воздушную позицію.

Значить, для исполненія всего шагострога, требуется два такта.

Во время 3-го и 4-го тактовъ этотъ шагострой исполняется другой ногой, причемъ кавалеръ, вслѣдствіе предстоящаго вальсоваго поворота, долженъ во время перебросочнаго шага сдѣлать полуповоротъ впередъ, вправо. Слѣдующіе 4 такта употребляются для повторенія всего сочетанія.

При повтореніи всего 8-ми тактнаго музыкальнаго колѣна слѣдуетъ повторить и всю вышеприведенную шаговую комбинацію.

§ 841. Ритмъ второго 8-ми тактнаго колѣна требуетъ измѣненія порядка движеній.

Арзисъ. Подъемъ лѣвой ноги въ 3-ью заднюю воздушную позицію, сопровождаемый немедленнымъ вытягиваніемъ этой ноги во 2-ую воздушную позицію.

1-ый слогъ. Опускание лѣвой ноги во 2-ую позицію съ немедленнымъ дегажированіемъ.

2-ой слогъ. Толчекъ вбокъ, влѣво (*coupé latéral*).

3-ій слогъ. Снизу скрещенный хлестнутый слогъ (*fouetté-dessous*) лѣвой ногой (§ 487).

4, 5 и 6-ой слоги. Повтореніе предъидущихъ движеній.

7-ой слогъ. Опускание лѣвой ноги, сопровождаемое дегажированіемъ.

8-ой слогъ. Боковой толчекъ влѣво.

9-ый слогъ. Перебросочный шагъ на лѣвую ногу, съ поднятіемъ правой ноги въ 3-ью заднюю воздушную позицію, затѣмъ слѣдуетъ вытягиваніе той-же ноги во 2-ую воздушную позицію, при одновременномъ полуповоротѣ взадъ, влѣво.


10-ый слогъ. Опускание правой ноги во 2-ую позицію и пауза въ такомъ положеніи.

Въ продолженіи слѣдующихъ 4-хъ тактовъ весь 4-хъ тактный шагострой повторяется другой ногой. Значить, все сочлененіе требуетъ всего 8 тактовъ.

§ 842. Въ оригинальной *varsoviennne* I. Страусса встрѣчаются еще другія измѣненія ритма. Послѣ приведенныхъ нами примѣровъ внимательный читатель не затруднится для каждаго такого измѣненія ритма подобрать ему соотвѣтствующій рядъ движеній.

§ 843. При встрѣчѣ въ этихъ музыкальныхъ композиціяхъ различныхъ метрономическихъ чиселъ, слѣдуетъ ими руководствоваться, сообразуясь съ обстоятельствами, что уже составляетъ обязанность преподавателя танцевъ или распорядителя.

Краковьякъ. — Cracoviennne.

М. М. 108 =  листъ атласа XVIII, рис. 207.

§ 844. Названіе этого танца указываетъ на его происхожденіе. Въ томъ видѣ, въ какомъ онъ танцуется на балахъ, онъ, собственно говоря, не народный танецъ Краковьяковъ, а круговой танецъ, изобрѣтенный для салона. Тѣмъ не менѣе музыка этого танца и употребляющіяся въ немъ движенія совершенно въ духѣ этого славянскаго племени. Имѣется масса музыкальныхъ композицій, посвящихъ названіе краковьякъ. Выбранная мною для упражненія 118-го особенно характеристична и болѣе другихъ распространена.

Исполненіе. Кавалеръ и дама ставятъ предварительно правую ногу въ 3-ью переднюю ступневую позицію.

Поза. Кавалеръ кладетъ правую руку на талю дамы, какъ въ вальсѣ, а лѣвую руку или опускаетъ свободно или же подбоченивается ею, упираясь въ бокъ вѣншей стороной кисти. Нѣкоторые закладываютъ лѣвую руку за спину или поднимаютъ ее иногда въ 4-ую позицію. Дама кладетъ свою лѣвую руку на правое плечо кавалера, а правой или поддерживаетъ граціозно платье, или же подбоченивается. Это движеніе дѣлается особенно граціозно полъками. Онъ вообще очень способенъ къ танцамъ.

Оба начинаютъ шаговое предложеніе правой ногой и дѣлаютъ впередъ по круговой линіи 3 *pas ordinaires* съ однимъ сдвиганіемъ ногъ, какъ въ мазуркѣ (§§ 880 и 883), съ той только разницей, что здѣсь эти движенія исполняются въ $\frac{2}{4}$ такта.

Арайсть. Подниманіе правой ноги при одновременномъ повышеніи на лѣвой.

1-ый тактъ. 1-ый слогъ. Опусканіе и скольженіе впередъ правой ногой въ 4-ю промежуточную позицію, за чѣмъ непосредственно слѣдуетъ подниманіе лѣвой ноги въ 4-ую заднюю воздушную позицію, причемъ колѣно слѣдуетъ немного сгибать, а посокъ хорошенько выворачивать наружу и вытягивать внизъ.

2 ой слогъ. Подпрыгъ на правой ногѣ, за которымъ лѣвая нога немедленно выносится по дугѣ въ 4-ую переднюю воздушную позицію, въ качествѣ подготовительнаго движенія къ слѣдующему шагу, при одновременномъ повышеніи на правой ногѣ.

2-ой тактъ. Повтореніе того-же шага лѣвой ногой.

3-ій тактъ. Повтореніе правой ногой.

4-ый тактъ. Дама заканчиваетъ 4-ое *pas ordinaire* и переходитъ во время *arsis'a* въ *tour boîteux*, который она исполняетъ 4-мя *pas boîteux* (§ 881).

Кавалеръ же при первомъ слогѣ 4-го такта ставитъ лѣвую ногу во 2-ую параллельную позицію, поворачиваясь одновременно на пальцахъ правой ноги.

Во время 2-го слога онъ сдвигаетъ ноги пятками, вслѣдствіе чего приходится въ 1-ую позицію съ полу-вывернутыми ступнями и затѣмъ тотчасъ-же переноситъ лѣвую ногу въ 5-ую заднюю пальцевую позицію, въ качествѣ подготовительнаго движенія къ *pas de ciseaux en tournant*.

§ 845. Въмѣсто сталкиванія (щелканія) пятками многіе танцоры дѣлаютъ 3 *frappés*, т. е. 3 слышныхъ ступанія въ 3-ей ступневой позиціи, причемъ первое и третье дѣлается немного сильнѣе втораго. Последнее движеніе, правда, совершенно въ духѣ этого танца, но въ многочисленномъ обществѣ, особенно при нѣкоторой развязности, легко переходитъ въ непріятную топотню.

Эти 4 такта образуютъ первую половину періодическаго сочетанія. Вторая состоитъ изъ вышеупомянутаго *tour boîteux*, который дама дѣлаетъ 4-мя *pas boîteux* вокругъ кавалера, въ то время какъ тотъ поворачивается на правой ногѣ назадъ 3-мя *pas de ciseaux*, приводитъ во время 4-го такта лѣвую ногу во 2-ую параллельную позицію и затѣмъ сталкиваютъ ноги пятками, или же дѣлаютъ тоже 3 *frappés*, употребляя послѣднюю восьмую долю такта на подготовленіе къ повторенію всего сочетанія, состоящаго, такимъ образомъ, изъ 8-ми тактовъ.

Чтобы не впасть въ фальшивый кадансъ, что въ этомъ танцѣ особенно обращаетъ на себя вниманіе и дѣлаетъ танцора смѣшнымъ, слѣдуетъ начинать сочлененіе всегда одновременно съ началомъ новаго музыкальнаго колѣна.

113-ое упражненіе. М. М. 108 = ♩ на 47-ой стр. атласа помѣщена соотвѣтствующая музыкальная композиція съ хореографическимъ изображеніемъ упражненія.

Вальсъ-мазурка. — Valse de mazurka.

§ 846. Характеръ танца явствуетъ изъ его названія. Музыка танца—мазурка въ $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$ такта, въ 8-ми тактовыхъ или 16-ти тактовыхъ музыкальныхъ колѣнахъ, тогда какъ по движенію это вальсообразный круговой танецъ. За послѣдніе годы этотъ танецъ довольно распространился и особенно полюбился полякамъ.

Исполненіе. Кавалеръ ставитъ предварительно лѣвую, а дама — правую ногу въ 3-ью переднюю позицію. Во время первой половины шагового сочетанія кавалеръ ведетъ даму, держа своей правой рукой ея лѣвую, а во время второй половины онъ принимаетъ съ ней позу вальса. Для разнообразія можно держать руки и въ другихъ позахъ.

Прогулка, promenade. Во время первыхъ 4-хъ тактовъ оба дѣлаютъ 4 mazurka-pas ordinaires (упраж. 119-ое а), начинаемые кавалеромъ лѣвой, а дамой — правой ногой. Это образуетъ первую половину періодическаго сочетанія.

Во время второй половины музыкальнаго колѣна оба танцуютъ одинаковыми шагами въ вальсовой позѣ вальсообразными поворотами по тому-же самому направленію.

Значитъ, для всего сочлененія необходимо 8 тактовъ, что требуетъ особеннаго вниманія къ кадансу.

§ 847. Такимъ образомъ, здѣсь могутъ быть примѣнены различные шаги мазурки, за исключеніемъ pas boiteux (шагъ въ прихромку), потому что этотъ шагъ не можетъ быть исполненъ перемѣнносторонне.

§ 848. Поляки танцуютъ вальсъ мазурку, или, какъ они его называютъ, valse-mazur, въ теченіи первыхъ 8-ми тактовъ, обыкновенно, въ видѣ прогулки, а въ теченіи слѣдующихъ 8-ми тактовъ вальсовыми поворотами.

Въ упражненіяхъ 119 а и b для сбереженія мѣста написаны для каждой варіанціи лишь 4 такта.

§ 849. Исполненіе упражненія 119 b.

Предварительная позиція — 1-ая. Во время арзиса кавалеръ поднимаетъ лѣвую ногу во 2-ую низкую воздушную позицію, повертывая носокъ немного впередъ. Во время перваго такта онъ дѣлаетъ бокоударный шагъ (*holurée*) — *pas battu parallèle* — объясненный въ § 885 и изображенный хореографически въ упражненіи 119 b. Во время 2-го такта кавалеръ дѣлаетъ ординарный шагъ *pas ordinaire* влѣво, причемъ онъ во время 3-го слога такта повертывается на лѣвой ногѣ впередъ влѣво. Во время 3-го и 4-го тактовъ онъ дѣлаетъ тѣ-же шаги другой ногой.

Во время второй половины мелодіи онъ повторяетъ тѣ-же шаговыя предложенія въ видѣ вальсовыхъ поворотовъ, какъ то предписывается ключемъ.

§ 850. Исполненіе упражненія 119 c.

Въ Катехизисѣ танцевальнаго искусства Клемма этого рода вальсъ называется *valse russe*.

Приготовленіе къ шаговому предложенію и исполненіе его во время 1-го такта совершенно таковы же, какъ въ упражненіи 119 b и заканчиваются лѣвой ногой во 2-ой воздушной позиціи. Во время перваго слога втораго такта кавалеръ дѣлаетъ легкій перебросочный шагъ вбокъ на лѣвую ногу; во время 2-го слога онъ выноситъ лѣвую ногу въ 4—5 скрещенную заднюю пальцевую позицію и дѣлаетъ полуповоротъ влѣво назадъ; а при 3-емъ слогѣ онъ исполняетъ лѣвой ногой легкій, снизу скрещенный разрѣзанный шагъ (*soubé dessous*), чѣмъ и заканчивается полъ вальсоваго поворота.

Во время двухъ слѣдующихъ тактовъ то-же шаговое сочетаніе исполняется другой ногой въ обратную сторону, такъ что бокоударный шагъ (*holurée*) дѣлается вправо, а полъ вальсоваго поворота вправо впередъ.

Дама, само собой разумѣется, исполняетъ тѣ-же движенія, что и кавалеръ, но въ обратную сторону, какъ то дѣлается во всѣхъ круговыхъ танцахъ.

Полька-галопъ, эсмеральда. — L'Esmeralda.

§ 851. Названіе полька-галопъ строго соответствуетъ употребляемому въ этомъ танцѣ шаговому сочетанію, состоящему изъ двухъ простыхъ шаговъ галопа вбокъ и одного рѣзко акцентуируемаго шага польки. Къ такому сочетанію танцоръ приходитъ совершенно невольно, когда онъ слышитъ польку въ ритмѣ польки Карла Фауста «*Après polka*», op. 68.

Такъ что, вѣроятно, не одинъ преподаватель танцевальнаго искусства избрѣлъ этотъ танецъ совершенно случайно и далъ ему названіе полька-галопъ, не подозрѣвая, что въ другомъ мѣстѣ ему было дано звучное имя эсмеральда. Въ такомъ-же положеніи пришлось, между прочимъ, очутиться и мнѣ.

Своимъ прекраснымъ названіемъ этотъ танецъ обязанъ употребляемому въ немъ шагу, заимствованному изъ хороваго танца балета Эсмеральда.

§ 852. Музыка его написана въ $\frac{2}{4}$ такта. Хотя его, собственно говоря, можно танцевать подъ всякую польку, но предпочтительнѣе польки съ тѣми ритмомъ и акцентуировкой, которые приведены нами *надъ* нотной линіей.

Руки приводятся въ обыкновенное вальсовое положеніе. Дама дѣлаетъ всѣ движенія въ обратную сторону для согласованія ихъ съ движеніями кавалера.

120-ое упражненіе. 47-ая стр. атл. М. М. 92—100 = ♩

§ 853. Исполненіе шаговаго предложенія кавалера.

Лѣвая нога ставится предварительно въ 3-ью переднюю позицію. Во время перваго арзиса слѣдуетъ повиситься на правой ногѣ, въ то время какъ лѣвая нога начинаетъ скользить во 2-ую позицію, чтобы при первой ногѣ слѣдующаго такта принять на себя вѣсъ тѣла. За этимъ слѣдуетъ 2 простыхъ гоночныхъ шага (*chassés simples*), а за ними — разрѣзанный шагъ (*coupé*) и перебросочный (*jeté*) — влѣво, причемъ дѣлается полъ вальсоваго поворота по направленію, указываемому ключемъ.

Для видоизмѣненія этого танца можно дѣлать повороты влѣво (*à rebours*).

Въ хореографическомъ изображеніи его употреблены различные упрощенные знаки, объясненные нами въ §§ 462, 479 и 493.

Schottisch, Rheinländer, Bayrische Polka.

§ 854. Въ 1850 году распространился по всей Европѣ особенный танецъ, подъ названіемъ «шотипшъ», — танецъ, извѣстный еще въ 1844 г. въ Баваріи подъ именемъ Rheinländer, а въ прирейскихъ провинціяхъ подъ именемъ баварской польки — bayrische Polka, каковымъ послѣднимъ именемъ этотъ танецъ и до сихъ поръ еще многими называется.

Хотя музыка его написана въ $\frac{2}{4}$ такта, но должна играться такъ медленно (М. М. 54 = ♩), какъ будто бы она была написана въ $\frac{4}{4}$ такта.

§ 885. Во Франціи, Англіи, Россіи, Италіи, Греціи и т. д. этотъ танецъ носитъ названіе шоттишъ (Schottisch) и на мѣстныхъ балахъ, въ программахъ тащевъ, названіе этого танца не переводится, а онъ такъ и фигурируетъ въ видѣ своего нѣмецкаго имени Schottisch. Вѣроятно лишь немногіе съумѣютъ объяснить, откуда этотъ танецъ заимствовалъ свое названіе. Въ началѣ этого столѣтія танцовали подъ именемъ шоттиш-вальса — Schottisch-Walzer — особенный прыжковый круговой танецъ въ $\frac{2}{4}$ такта, получившій потомъ названіе польки (§ 801).

§ 856. Одна изъ наиболѣе распространенныхъ музыкальных композицій этого танца, написанная А. Десомбремъ, въ Парижѣ, ритмъ которой строго соотвѣтствуетъ употребляемымъ въ этомъ танцѣ движеніямъ, приведена нами на 47-ой стр. атл. для упражненія 121-го.

Исполненіе. Кавалеръ ставитъ предварительно лѣвую, а дама — правую ногу въ 3-ю переднюю позицію, причемъ оба держатъ руки въ обыкновенной вальсовой позѣ. Помѣщенный въ упражненіи ключъ указываетъ направленіе вальсированія вправо. Дама дѣлаетъ тѣ-же шаги, что и кавалеръ, но другою ногой.

Упражненіе 121 а.

1-ый слогъ. Кавалеръ скользитъ лѣвой ногой во 2-ую позицію и дегажируетъ. 2-ой слогъ. Присылканіе правой ноги въ 3-ю заднюю позицію. 3-ій слогъ. Скользяніе лѣвой ноги во 2-ую позицію. 4-ый слогъ. Придвижаніе и поднятіе правой ноги въ 3-ю заднюю воздушную позицію.

1-ый и 3-ій слоги акцентуируются съ соотвѣствующимъ покачиваніемъ корпуса.

Во время 2-го такта тѣ-же движенія исполняются въ обратную сторону.

Во время этого покачиванія (balance) не дѣлаютъ поворота.

Третій тактъ. 1-ый слогъ. Перебросочный шагъ (jeté) на лѣвую ногу. 2-ой слогъ. Подпрыгъ на лѣвой ногѣ и поднятіе правой въ 3-ю заднюю воздушную позицію. 3-ій слогъ. Перебросочный шагъ на правую ногу и 4-ый слогъ — подпрыгъ на правой ногѣ, сопровождаемый поднятіемъ лѣвой ноги въ 3-ю заднюю воздушную позицію.

Во время 4-го такта повторяютъ тѣ-же шаги.

§ 857. Во время 3-го и 4-го тактовъ исполняется одинъ или 2 полныхъ поворота.

Значить, все цѣлое, въ совокупности, представляетъ собой 4-хъ тактное періодическое сочетаніе. Первое двухъ тактное шаговое предложеніе можно называть при преподаваніи покачиваніемъ или *balance*, а второе шаговое предложеніе—прыжковой частью или *sauteuse*. Первое шаговое предложеніе состоитъ изъ 2-хъ *chassés-glissés alternatifs*, второе—изъ 4-хъ *jetés-relevés en tournant*, называемыхъ также *pas de Rigaudon*. (См. § 474).

Большинство дилетантовъ исполняетъ послѣднее шаговое предложеніе нѣсколько неуклюже, приводя при заключительномъ подпрыгѣ другую ногу не въ 3-ю заднюю воздушную позицію, съ опущеннымъ внизъ носкомъ, какъ то слѣдуетъ дѣлать, а во 2-ую воздушную позицію, съ горизонтальнымъ положеніемъ ступни.

§ 858. Несравненно граціознѣе и изящнѣе выглядитъ этотъ танецъ, если онъ исполняется такъ, какъ описанъ нами въ упражненіи 121 б.

Упражненіе 121 б. 47 стр. атл. М. М. 54 = ♩

Покачиваніе написано упрощенными знаками переменностороннихъ гоночныхъ шаговъ (см. листъ атл. XI, § 479) и подъ вторымъ знакомъ помѣщенъ знакъ акцентуированія. Чтобы послѣ покачиванія оказаться на готовѣ къ слѣдующему движенію, достаточно хорошо акцентуировать послѣднее движеніе второго гоночного шага.

Третій тактъ написанъ хореографически подробно.

Во время арзиса передъ третьимъ тактомъ дѣлаютъ на правой ногѣ легкій подпрыгъ, поднимая при этомъ лѣвую ногу, опуская ее затѣмъ во время первой ноты 3-го такта во 2-ую позицію, чтобы тотчасъ же легко скользнуть этой ногой и дегажировать на нее.

Во время 2-го слога 3-го такта дѣлаютъ на лѣвой ногѣ подпрыгъ и одновременно описываютъ правой ногой на вѣсу кругъ, при помощи котораго нога изъ 2-ой позиціи переходитъ въ 4-ую заднюю и затѣмъ снова возвращается во 2-ую.

При 3-емъ слогѣ того-же такта правая нога опускается, скользнуть плавно вбокъ и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. Съ наступленіемъ 4-го слога дѣлаютъ на правой ногѣ подпрыгъ и поднимаютъ лѣвую, въ качествѣ подготовительнаго движенія къ повторенію той-же шаговой комбинаціи во время 4-го такта.

§ 859. Вслѣдствіе медленнаго *tempo*, въ которомъ написанъ этотъ танецъ — М. М. 54 = ♩ — распаденіе такта на

4 слога устанавливается совершенно произвольно, какъ будто музыка его была написана въ $\frac{4}{4}$ такта, какъ музыка *Impériale*.

§ 860. Иногда случается, что желаютъ танцевать *Schottisch* или *Rheinländer*, а музыканты не имѣютъ нотъ этого танца. Въ такомъ случаѣ можно всегда помочь бѣдѣ, заставивъ играть какую нибудь польку вмѣсто М. М. 108 = ♩ по 54 = ♩ , т. е. вдвое медленнѣе обыкновеннаго *tempo* польки.

Примѣчаніе. При объясненіи упражненія 121 *b* нами не употреблено ни одного выраженія, взятаго съ французскаго языка, что, можетъ быть, замѣчено читателемъ, причемъ наше описаніе, надѣмся, было тѣмъ не менѣе совершенно понятно читателю. Это служитъ доказательствомъ, что и при описаніи танцевъ можно свободно обойтись безъ иностранныхъ словъ, если только ухо не много свыкнется съ соответствующими имъ выраженіями на родномъ языкѣ.

§ 861. Многіе для разнообразія или скорѣе ради удобства дѣлаютъ во время поворотовъ вмѣсто двойнаго ступанія въ припрыжку простые шаги вальса-галона.

Одно время было въ ходу другое видоизмѣненіе этого танца, употреблявшееся особенно въ Греціи и Италіи.

Партнеръ становился другъ противъ друга, не принимая вальсовой позы и такъ исполняли покачиваніе; а вмѣсто вальсовыхъ поворотовъ кавалеръ одинъ поворачивался влѣво, а дама, тоже одна, — вправо.

§ 862. Въ Германіи и Франціи покачиваніе дѣлается обыкновенно по направленію, параллельному линіи круга, по которому танцуютъ; тогда какъ въ Англіи это покачиваніе почти повсемѣстно производится по линіи, поперечной этому направленію и притомъ такъ, что кавалеръ обращенъ лицомъ въ сторону круговаго направленія движенія, а дама — спиной къ этому направленію.

Венгерскій вальсъ. — *Valse hongroise*.

М. М. 108 = ♩

§ 863. Танецъ этотъ, какъ то явствуетъ изъ его названія, венгерскаго происхожденія. Въ Одессѣ въ первый разъ его танцовали во время урока танцевъ у меня двѣ сестры, только что возвратившіяся изъ Венгріи. Онѣ исполняли его въ видѣ варіаціи *Schottisch*'а или *Rheinländer*'а, такъ какъ онъ танцуется подъ музыку этого танца. Новый танецъ до такой степени понравился моимъ ученикамъ и ученицамъ, что

всѣ они пожелали его изучить; и съ тѣхъ поръ венгерскій вальсъ получилъ широкое распространеніе и всюду полюбился танцующей публикѣ.

§ 864. 122-ое упражненіе. 48 стр. атл. М. М. 108 = ♪

Поза — та-же, что и при обыкновенномъ вальсѣ. Кавалеръ ставить предварительно лѣвую, а дама — правую ногу въ 5-ую переднюю ступневую позицію. Все шаговое сочетаніе состоитъ изъ 4 тактовъ, каждый въ 4 слога.

Первую половину шагового сочетанія дама исполняетъ тѣми-же шагами, какъ и кавалеръ, но только другой ногой.

Шаговое предложеніе, исполняемое кавалеромъ, состоитъ изъ 2-хъ *ballonnés* влѣво, 1 *assemblé* и 1 *tortillé bipied*.

Исполненіе. Во время арзиса кавалеръ дѣлаетъ подпрыгъ на правой ногѣ, одновременно поднимая дугообразно лѣвую во 2-ую воздушную позицію.

1-ый шаговой слогъ. Опушеніе лѣвой ноги во 2-ую позицію и дегажированіе.

2-ой слогъ. Правая нога ставится согнутой въ колѣнѣ съ сильно вытянутымъ внизъ носкомъ въ 5-ую заднюю позицію.

3-ій и 4-ый слоги. Повтореніе.

5-ый слогъ. *Assemblé*. Во время подпрыга на правой ногѣ выносятъ лѣвую въ 5-ую заднюю ступневую позицію.

6-ой слогъ. *Temps tourné en dedans*. Пятки выворачиваютъ настолько, чтобы носки оказались обращенными другъ къ другу. Этотъ слогъ, вмѣстѣ со слѣдующимъ образуетъ *un tortillé bipied*, § 530.

7-ой слогъ. Сталкиваніе пятокъ съ полувывороченными наружу носками.

8-ой слогъ. Во время послѣдней четверти втораго такта лѣвую ногу плавно поднимаютъ во 2-ую воздушную позицію.

Вторая половина періодическаго сочетанія состоитъ изъ двухъ ножницеобразныхъ шаговъ, исполняемыхъ во время поворота назадъ, 1 сдвиганія и 1 крутительнаго шага съ перемѣной вращенія.

1-ый слогъ. Присѣданіе на обѣихъ ногахъ, причемъ, однако, тяжесть тѣла должна покоится по преимуществу на правой ногѣ.

2-ой слогъ. Сильное выпрямленіе правой ноги и подпрыгъ на ней, въ то время, какъ лѣвая нога поднимается вытянутой довольно высоко во 2-ую воздушную позицію.

3-ій и 4-ый слоги. Повтореніе первыхъ двухъ слоговъ.

5-ый слогъ. Сдвиганіе, образуемое лѣвой ногой въ 5-ую заднюю позицію.

6-ой и 7-ой слоги. Выворачиваніе пятокъ и сталкиваніе ихъ въ 1-ой позиціи.

8-ой слогъ. Заключительная пауза и поднятіе лѣвой ноги во время арзиса въ качествѣ приготовленія къ слѣдующему шагу.

Во время этихъ двухъ тактовъ кавалеръ дѣлаетъ на правой ногѣ полный поворотъ взадъ.

§ 865. Послѣ того какъ ученики изучили отдѣльные шаговые слоги, можно при преподаваніи для обозначенія первой половины шагового сочлененія употреблять выраженіе *ballonné*, а для второй половины — *tour de ciseaux* (§ 468).

Если желаютъ употреблять при преподаваніи русскія названія, то можно употреблять слова: «впередъ!» для первой половины и «поворотъ!» — для второй.

§ 866. Шаги дамы.

Первую половину шагового сочетанія дама исполняетъ тѣми-же шагами, какъ и кавалеръ, но только другой ногой. Для второй половины она обходитъ кругомъ кавалера шагомъ въ прихромку, т. е. дѣлаетъ *tour boîteux*. Шаровые шаги — *pas ballonés* — написаны сокращенно, упрощенными знаками (§ 529).

Исполненіе круговорота (тура). Арзисъ: *temps levé*. Во время подпрыга на лѣвой ногѣ, правой ногой описываютъ вокругъ лѣвой полукругъ изъ 4-ой задней воздушной позиціи въ 4-ую воздушную переднюю.

1-ый слогъ. Опущеніе на полъ правой ноги совпадаетъ съ тезисомъ и должно акцентуироваться. 2-ой слогъ. Лѣвая нога дѣлаетъ маленькій шагъ въ 4-ую укороченную переднюю позицію. 3-ій и 4-ый слоги. Повтореніе. 5-ый слогъ. Выставленіе правой ноги въ 5-ую переднюю позицію. 6-ой слогъ. Выворачиваніе пятокъ. 7-ой слогъ. Сталкиваніе ихъ.

Послѣдняя четверть четвертаго такта уходитъ на арзисъ, въ качествѣ приготовленія къ слѣдующему шагу.

Такимъ образомъ всѣ пары танцуютъ по круговой линіи, по направленію вправо, какъ во всѣхъ круговыхъ танцахъ.

§ 867. Ради разнообразія и кавалеръ можетъ исполнить круговоротъ шагами въ прихромку, особенно, если онъ чувствуетъ утомленіе въ правой ногѣ, что часто случается въ этомъ танцѣ.

Въ видѣ варіаціи можно сдѣлать этотъ круговоротъ въ обратную сторону.

Чтобы придать шагамъ чисто венгерскій характеръ, можно въ 5, 6 и 7-омъ шаговыхъ слогахъ вмѣсто сдвиганія ступней и т. п. сталкивать пятки перемѣнносторонне, какъ то было показано въ 7 и 8-мъ тактахъ упражненія 37-го и объяснено въ § 249.

§ 868. За немѣніемъ венгерской музыкальной композиціи этого танца можно его также танцовать подъ музыку польки *Rheinländer* или *Impériale*, если только играть эти послѣдніе два танца въ tempo венгерскаго вальса.

§ 869. Опытные танцоры могутъ также исполнить слѣдующую прекрасную варіацію этого танца: по прямой линіи бокомъ, по направленію вправо, которая называется по венгерски топанто — *toranto*.

Кавалеръ дѣлаетъ 2 *ballonnés* и 1 *frappé* лѣвой ногой влѣво, и затѣмъ исполняетъ, во время полного поворота влѣво, при двухъ подпрыгахъ на той-же ногѣ, два удара правыя пяткой. Дама исполняетъ то-же шаговое предложеніе вправо.

За этимъ слѣдуетъ *tour boîteux* вправо, причемъ дама и кавалеръ кладутъ другъ другу на талью лѣвую руку, а правую поднимаютъ въ 4-ую позицію.

Для разнообразія можно сдѣлать размахъ поворота съ такой силой, чтобы вышло за разъ полтора поворота и можно было начать повтореніе шаговаго сочетанія по тому-же направленію другой ногой. При этомъ слѣдуетъ затѣмъ сдѣлать размахъ для поворота влѣво и поднять лѣвую руку.

Котильонъ. — *Le Cotillon*.

Названіе этого танца французскаго происхожденія и буквальный переводъ его значенія на русскій языкъ многимъ показался-бы неприличнымъ. Самый танецъ, какимъ его исполняли въ концѣ прошлаго и въ началѣ настоящаго столѣтія, съ заранѣе назначеннымъ числомъ паръ и опредѣленными фигурами — также французскаго происхожденія.

Котильонъ нашего времени — это общественная игра въ формѣ танца, которая развилась въ Германіи, какъ это явствуетъ изъ примѣненія круговыхъ танцевъ. Вслѣдствіе права свободнаго выбора, которымъ въ этомъ танцѣ одинаково пользуются дамы и кавалеры — удовольствіе увеличивается въ значительной степени. Съ 1830 года, онъ все болѣе пріобрѣталъ симпатіи общества и теперь почти во всѣхъ странахъ сталъ

настолько любимымъ танцемъ, что его очередь на каждомъ балѣ ждуть съ нетерпѣніемъ и онъ еще долгое время спустя даетъ пищу пріятнымъ воспоминаніямъ.

Число фигуръ, особенно если прибавить къ нимъ многообразныя формы общественныхъ шутокъ, на столько велико, что подробное описаніе ихъ въ грамматикѣ положительно невозможно и потому оно явится впослѣдствіи отдѣльнымъ томикомъ. Изобрѣтены сотни фигуръ, для исполненія которыхъ примѣняются всевозможныя вспомогательныя средства, такъ что существуетъ нѣсколько громадныхъ фабрикъ для производства, такъ называемыхъ, котильонныхъ орденовъ и принадлежности.

Многія фигуры котильона можно примѣнить къ мазуркѣ и на оборотъ, многія изъ фигуръ мазурки весьма удобоисполнимы въ котильонѣ; но все-же въ выборѣ слѣдуетъ быть внимательнымъ, такъ какъ не всѣ фигуры одинаково хорошо примѣнимы въ обоихъ танцахъ. Далѣе не слѣдуетъ упускать изъ вида, что извѣстныя фигуры преимущественно годятся для галопа, другія для вальса, иныя опять для польки, полька-мазурки и т. д., на что будетъ указано при объясненіи каждой отдѣльной фигуры.

Мазурка. — La Mazurka.

§ 870. Поляки называютъ этотъ танецъ также *szasz* или *mazurek*.

Названіе этого танца происходитъ отъ племени мазуровъ, населяющихъ бывшее княжество Мазовію.

Мазурка значитъ, собственно говоря, по русски мазурочка или мазовіянка.

§ 871. Въ земляхъ, принадлежавшихъ нѣкогда Польшѣ, этотъ танецъ предпочитаютъ всѣмъ другимъ танцамъ. Его также очень охотно танцуютъ въ Россіи, Восточной Пруссіи, Румыніи и Буковинѣ, но рѣдко въ остальной Европѣ.

Въ Парижѣ онъ одно время распространился въ аристократическихъ кругахъ, но никогда не пользовался такимъ успѣхомъ, какъ, напр., полька и ей подобныя круговыя танцы.

§ 872. Причина этого явленія слѣдующая: изученіе этого танца требуетъ гораздо болѣе времени, терпѣнія и искусства, нежели изученіе другихъ танцевъ. Вслѣдствіе этого многіе его совсѣмъ не изучаютъ, и потому, когда его собираются танцо-

вать тамъ, гдѣ онъ еще не успѣлъ войти въ моду, въ средѣ танцующей публики обыкновенно образуется противная партія, которой часто удается не допустить исполненіе мазурки.

Отчасти въ этомъ положеніи мазурки виноваты сами мазуристы. Если бы они довольствовались получасомъ для мазурки, что подъ руководствомъ опытнаго передоваго танцора или руководителя танцами вполне достаточно для исполненія нѣсколькихъ порядочныхъ фигуръ, то противники мазурки въ большинствѣ случаевъ уступили-бы. Но когда мазурка танцуетъ битый часъ и даже болѣе, то зрители начинаютъ скучать и, наконецъ, любители танцевъ немазуристы теряютъ терпѣніе.

§ 873. На основаніи 50-ти лѣтней опытности мы пришли къ заключенію, что лица, хорошо изучившія мазурку, какова-бы ни была ихъ національность, предпочитаютъ этотъ танецъ всѣмъ другимъ, потому что онъ безспорно самый прекрасный изъ теперешнихъ употребительныхъ салонныхъ танцевъ.

Полъ часа мазурки кажется участвующимъ въ ней нѣсколькими минутами; тогда какъ немазуристамъ, съ нетерпѣніемъ ожидающихъ своей очереди, эти полъ часа кажутся ужасно продолжительными.

§ 874. Главное очарованіе этого оригинальнаго танца и вся его притягательная сила заключается въ той сравнительной личной свободѣ, съ которой каждый можетъ, по своему усмотрѣнію, сочинять шаговые комбинаціи, какія ему заблагоразсудятся, — лишь-бы не выйти изъ такта и не мѣшать другимъ.

Здѣсь каждый можетъ вполне отдаться игрѣ своей фантазіи и послѣдовать своему вкусу. Къ этому присоединяется еще прелесть разнообразія и частой смѣны фигуръ, причемъ, хотя для мазурки и не употребляются каждый разъ все новыя фигуры, но все-же обыкновенно вплетаются одна или двѣ дѣйствительно новыя, что и составляетъ оригинальную особенность этого танца. Какъ-бы тамъ ни было, — а во всякомъ случаѣ для фигуръ мазурки не обязателенъ такой строгій, опредѣленный порядокъ, какой существуетъ напр., въ фигурахъ кадрили.

При этомъ, какъ уже было сказано, разнообразіе возможныхъ фигуръ на столько значительно, и выборъ ихъ такъ обширенъ, что является возможность безпрестанныхъ смѣнъ.

Мало того: передовой танцоръ или распорядитель танцами можетъ и самъ импровизировать фигуры, при условіи предварительнаго соглашенія съ танцующими на счетъ разныхъ де-

талей. Нерѣдко случается, что такія дѣти момента прекрасно удаются и много содѣйствуютъ общему веселью.

Какъ только раздадутся звуки хорошо исполняемой мазурки, душой настоящего мазуриста охватывается какое-то особенное, неподдающееся описанію, чувство: усталости какъ не бывало и всѣ движенія танцора пріобрѣтають такую выразительность, какую мы тщетно стали-бы искать въ другихъ танцахъ. Это извѣстно всякому мазуристу по опыту.

§ 875. Характеръ этого танца не легко описать. Онъ представляетъ собою смѣсь благородной гордости, боевой отваги, рыцарской любезности и граціознаго воодушевленія.

Необходимо часто видѣть исполненіе мазурки и притомъ хорошими исполнителями, чтобы быть въ состояніи схватить ея характеръ. Здѣсь пальма первенства принадлежитъ безспорно полякамъ. Но этимъ мы, конечно, не желаемъ сказать, что всѣ поляки хорошіе мазуристы и что не можетъ быть превосходныхъ мазуристовъ и среди неполяковъ.

§ 876. Поляки различають два рода мазурки: мазурку высшихъ сословій, точнѣе — дворянскую, которую они называютъ *szlachetny, pansky, или kuntuszowy* *) *mazur* и простонародную, крестьянскую мазурку, которую они называютъ *chlopsky, krakowsky, или wilanowski* **) *mazur*. Основнымъ характеромъ и той и другой являются удали и молодечество; движенія дышать силой и отвагой.

Танцоръ то увлекаетъ въ бурномъ порывѣ за собой даму, какъ-бы ведя ее на какого-то невидимаго непріятеля, то заботливо какъ-бы прикрываетъ ее, словно отъ грозящей опасности.

Иногда онъ нѣжно склоняется надъ ней, какъ-бы довѣряя ей завѣщанія тайны своего сердца или увѣряя ее въ своей преданности, то какъ-будто спасается съ ней отъ какой-то погони, тревожно оглядываясь, словно похищая свою красавицу отъ преслѣдованія непріятеля.

По эти разнообразныя чувства со всеми ихъ оттѣнками выражаются въ обѣихъ мазуркахъ совершенно различно. Движенія гордаго шляхтича плавны, сдержанны, проникнуты сознаниемъ своего достоинства и несутъ на себѣ отпечатокъ рыцарскаго благородства и утонченной вѣжливости. По временамъ

*) Отъ слова *kuntusz*, родъ венгерки съ отлетами, которую носила польская шляхта.

**) *Wilanowski*, какъ и *chlopsky* означаетъ мужичій.

онъ ведетъ даму, какъ подданный свою королеву, и огонь восторга и обожанія, которымъ пылаетъ его взоръ, какъ-бы снискиваетъ себѣ прощенія выѣшними знаками глубочайшаго уваженія къ дамѣ. Но по всему видать, что эта строгая сдержанность дается ему нелегко, что подъ маской человѣка, привыкшаго владѣть собою, кроется бурный міръ пылкихъ страстей, сдерживаемыхъ лишь благодаря присутствію дамы и только изъ уваженія къ ней. По игрѣ энергической складки между бровями ясно видно, что, мелькну у него малѣйшее подозрѣніе о возможности нанесенія ему оскорбленія, и его правая рука моментально выпускаетъ руку дамы, чтобы ухватиться за рукоятъ своей вѣрной карabelы, которую онъ хотя и спускаетъ во время мазурки, но, тащуя, невольно какъ-бы ощупываетъ ее лѣвой рукою.

Холодъ, наоборотъ, и не думаетъ сдерживать ни своихъ чувствъ, ни движеній. Онъ, что называется, весь на распаху и всецѣло отдается выпавшему на его долю минутному счастью. Вслѣдствіе этого онъ обходится со своей дамой за-просто, иногда качаетъ ее руку, поднимаетъ выше головы, кладетъ свою руку ей на талію, на плечо. Движенія его порывисты, подчасъ угловаты; онъ сильно искривляетъ свой станъ, размахиваетъ руками, спускаетъ и одѣваетъ вновь свой капелюшъ *); онъ не опускаетъ свою ногу легко и безъ шума, какъ шляхтичъ, а выразительно притоптываетъ своими тяжелыми сапогами, на каблучки, на которыхъ у него набиты желѣзные или мѣдныя подковы. Все его поведеніе говорить: эхъ-ма! гуляй парень! гуляй дивчина!

Шаги дѣлаются въ обѣихъ мазуркахъ, за немногими исключеніями, одни и тѣ-же, но исполняются они различно. Напр: шляхтичъ дѣлаетъ бѣглый шагъ скользя и только исполняя его на мѣстѣ сильно сгибаетъ колѣна; тогда какъ хлопъ никогда не скользитъ, а всегда исполняетъ этотъ шагъ довольно сильно поднимая ноги и сгибая колѣна, почему поляки и называютъ бѣглый шагъ, исполняемый хлопами *pas marché wilanowski*. *Pas ordinaire* дѣлается хлопомъ съ болѣе сильнымъ подпрыгиваніемъ при порывистомъ колебаніи тѣла. *Polurisé* (*pas battu latéral*), исполняемый шляхтичемъ только лѣвой ногой и въ видѣ рѣдкаго исключенія правой, дѣлается хлопомъ безразлично и правой и лѣвой ногой, причемъ онъ его употребляетъ часто для круговорота (тура). Въ противоположность

*) Консидерату.

шляхтичу онъ никогда не дѣлаетъ шага въ прихрамку, исполняя даже круговоротъ бѣглымъ шагомъ или олуцами. Далѣе, хлопъ, напр., не дѣлаетъ тройнаго олуца скользяго (ot suwanu), составляющаго привиллегію шляхтича, а шагъ въ притонку исполняетъ дѣйствительно въ полномъ смыслѣ этого слова въ притонку, тогда какъ шляхтичъ дѣлаетъ этотъ шагъ скользя на пальцевой части ногъ.

Такая различная манера шляхтича и хлопа танцовать мазурку находится въ связи съ нѣкоторыми особенностями ихъ обуви. Хлопъ носитъ на каблукахъ своихъ сапогъ особый родъ подковакъ, облекающихъ каблукъ съ наружной стороны, такъ что каждый дѣлаемый имъ олунецъ или *assemblée* сопровождается стукомъ этихъ подковакъ другъ о друга. Опуская же ногу, хлопъ, чтобы получить достаточно сильный для него звукъ, долженъ былъ необходимо опускать ногу на всю ступню, чтобы каблукъ его коснулся пола.

Шляхтичъ одѣвалъ для мазурки нѣчто среднее между подковками и шпорами. Эта была подковка такого же вида, какъ у хлопа, но обыкновенно изъ серебра или золота и облегла пятку ноги надъ каблукомъ. Съ наружной стороны каждой ноги по небольшой душкѣ, прикрѣпленной къ подковкѣ, двигалась свободно нѣсколько колець, подобныхъ колечкамъ шпоръ, издававшихъ при каждомъ движеніи танцора легкій звонъ. Такимъ образомъ польскому пану для отмѣчанія такта не было необходимости топтать каблукомъ, такъ какъ болѣе сильное опусканіе ноги на переднюю часть ступни сопровождалось слышимымъ, болѣе сильнымъ звономъ колечекъ, бившихся другъ о друга и о металлическую подковку. Такія же танцевальныя шпоры одѣвались и дамами.

Мазурка, исполняемая въ нашихъ салонахъ, представляетъ собой смѣсь этихъ двухъ родовъ польской мазурки и, смотря по общественному положенію и воспитанію ея исполнителей, приближается или къ первому или ко второму типу. Но во всякомъ случаѣ, т. е. если даже танцующіе желаютъ допустить въ мазуркѣ развязность, господствующую въ краковской мазуркѣ, слѣдовало-бы избѣгать сильнаго опусканія ноги на всю ступню, потому что такое опусканіе, будучи исполнено танцорами одновременно, превращаетъ мазурку въ нѣчто совсѣмъ не благовидное съ эстетической точки зрѣнія, напоминая собой отчасти кавалерійское ученіе. Эту слабую сторону исполнителей мазурки хорошо подмѣтили противники этого танца, окрестивъ мазурку именемъ лошадиного танца.



Если уже желаютъ отмѣчать въ мазуркѣ тактъ болѣе

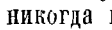
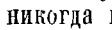
слышно, что, дѣйствительно вполне гармонируетъ съ характеромъ этого танца, то лучше всего пользоваться описанными нами выше танцевальными шпорами, хотя-бы стальными, которыя въ такомъ случаѣ слѣдовало-бы одѣвать и дамамъ. Этимъ достигается необходимая выразительность движеній танцующихъ безъ всякаго униженія прекрасной королевы общественныхъ танцевъ, польской мазурки.

§ 877. Многие воображаютъ, что чѣмъ сильнѣе они топаютъ и чѣмъ рѣзче производить свои движенія въ мазуркѣ, тѣмъ красивѣе выглядятъ ихъ исполненіе и тѣмъ вѣрнѣе они выражаютъ національный характеръ національнаго танца. Можно прекрасно танцевать мазурку и безъ кривленій.

Пересолить все можно, но отъ преувеличеній и крайностей всякій танецъ теряетъ въ эстетическомъ отношеніи.

§ 878. Музыкальныя композиціи мазурки написаны въ $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$ такта. Очень характерно акцентуированіе втораго тактоваго слога, что обозначается помѣщеніемъ надъ нотой знака ударенія, но тѣмъ не менѣе и первый тактовый слогъ долженъ замѣтно акцентуироваться.

Очень полезно изучать шаги мазурки при М. М. 144 =  или .

При исполненіи мазурки подъ музыку, танцующіе невольно увлекаются въ болѣе быстрое tempo; но это tempo никогда не должно переходить за М. М. 176 =  или  — смотря по характеру музыкальной композиціи мазурки.

§ 879. Число употребляемыхъ въ мазуркѣ шаговъ почти невозможно опредѣлить, потому что многоразличныя шаговые сочетанія, составляемыя невольно мазуристами, каждымъ по своему вкусу, образуютъ безконечный рядъ комбинацій.

За основаніе въ этомъ отношеніи можно принять шаги, изображенные нами хореографически въ 123-емъ упражненіи, листъ атл. 48.

§ 880. Упражненіе 123 а. Pas glissé de mazurka, или pas ordinaire, pas de Flore etc, — обыкновенный мужской шагъ.

Этотъ шагъ употребляется кавалерами чаще другихъ шаговъ и въ прогулкѣ и для фигуръ. Въ различныхъ сочиненіяхъ по танцевальному искусству онъ описанъ подъ именемъ pas glissé. Иные преподаватели танцевъ, поляки, называютъ его также pas de Flore, pas chassé и т. д.

По зрѣломъ размысленіи мы остановились на названіи pas ordinaire, потому что словомъ glissé уже обозначаются

очень различныя движенія, а *pas de Flore* представляет собой совершенно произвольное обозначеніе, не выражающее собой ничего опредѣленнаго.

Предварительная позиція 1-ая.

Во время арзиса дѣлають легкій подпрыгъ на лѣвой ногѣ при одновременномъ поднятіи правой ноги. 1-ый слогъ: Опушеніе правой ноги и скользеніе ею въ 4-ую переднюю позицію. 2-й слогъ: Дегажированіе на правую ногу и поднятіе лѣвой ноги въ 4-ую заднюю низкую воздушную позицію. 3-й слогъ: Подпрыгъ на правой ногѣ, за которымъ непосредственно слѣдуетъ вынесеніе впередъ лѣвой ноги во время повторенія легкаго подпрыга на правой ногѣ для приготовленія къ слѣдующему шагу.

Этотъ шагъ исполняется перемѣнно-сторонне, т. е. то одной, то другой ногой. При исполненіи его выдвигаемая нога должна быть достаточно вытянута, носокъ хорошо вывернуть и вытянуть внизъ, причемъ ногу не слѣдуетъ поднимать слишкомъ высоко. Небольшое покачиваніе корпуса и легкое скрещеніе ногъ придаютъ этому шагу особенную прелесть; но не слѣдуетъ злоупотреблять этими вспомогательными движеніями.

Въ первомъ и второмъ тактахъ движенія изображены подробно, а въ слѣдующихъ тактахъ употреблены упрощенные хореографическіе знаки. Взадъ этотъ шагъ исполняется такимъ же образомъ.

Въ простой мазуркѣ, какъ ее принято танцевать, дамы обыкновенно не дѣлають этого шага, но въ такъ называемой кадрили-мазуркѣ, такъ полюбившейся танцующей нублнкѣ, наоборотъ, онъ употребляется и выглядываетъ очень красиво, когда дамы исполняютъ этотъ шагъ съ имъ свойственной граціей.

§ 881. Упражненіе 123 b. Шагъ въ прихромку, — *pas boiteux*. Исполняется кавалерами и дамами.

Предварительно становятся въ 1-ую позицію. Арзисъ: подпрыгъ на лѣвой ногѣ при одновременномъ вынесеніи впередъ правой ноги. 1-ый слогъ. Легкое опушеніе ноги въ 4-ую позицію. 2-ой слогъ. Дегажированіе на правую ногу при одновременномъ вынесеніи впередъ лѣвой ноги. 3-й слогъ. Опушеніе лѣвой ноги въ 4-ую позицію, слышно акцентуируемое, и приготовленіе къ слѣдующему шагу.

Длина этого шага находится въ зависимости отъ исполняемой фигуры и размѣровъ помѣщенія.

Въ первомъ и второмъ тактахъ шагъ этотъ изображенъ

хореографически подробно, въ третьемъ — сокращенно, а въ остальныхъ помѣщенъ только знакъ повторенія.

Этотъ шагъ начинаютъ всегда одной и той-же ногой, потому что если его дѣлать попеременно-сторонне, то онъ перестанетъ быть шагомъ въ прихромку.

Онъ употребляется, главнымъ образомъ, для заключительнаго круговорота — *tour sur place*, почему эту фигуру называютъ также *tour boiteux*.

Обыкновенно на нее употребляютъ 4 такта. При исполненіи этой фигуры дамы во второмъ слогѣ иногда выносятъ сильно вывернутую наружу ногу по довольно значительной дугѣ впередъ, имѣя посокъ сильно вытянутымъ внизъ, что выглядываетъ очень красиво.

Этотъ шагъ часто употребляется въ соединеніи съ другими для перемены ноги, чтобы вернуться къ вѣрному кадансу. Онъ исполняется часто и взадъ.

§ 883. Упражненіе 123 с. *Pas de Basque* или *pas courant*. Бѣглый шагъ.

Употребляется по преимуществу дамами.

Такъ какъ этотъ шагъ, особенно будучи исполненъ скоро и связно, нѣсколько схожъ съ обыкновеннымъ бѣглымъ шагомъ, то многіе называютъ его *pas courant* (§ 449).

Названіе *pas de Basque* (§ 521 и д.) тоже годится для этого шага, потому что онъ до нѣкоторой степени схожъ съ шагомъ басковъ. Но между этимъ шагомъ басковъ — племені, обитающемъ по побережью Бискайскаго залива, и *pas courant* мазурки есть существенная разница.

Испанскіе баски, исполняющіе свой шагъ тоже въ $\frac{3}{8}$ или $\frac{3}{4}$ такта, сильно скрещиваютъ ноги и всегда ставятъ выдвинутую ногу въ 5-ую позицію, тогда какъ соотвѣтствующій шагъ мазурки дѣлается по прямому направленію.

Французскіе баски исполняютъ свой шагъ въ $\frac{2}{4}$ такта, какъ, напр., въ гавотѣ; но этотъ тактъ никогда не употребляется въ мазуркѣ.

Употребляемое часто выраженіе *pas de pas* или *pas de bas*, только неправильное произношеніе слова *Basque*. Въ силу приведенныхъ нами соображеній лучше всего было-бы употребить для этого шага мазурки названіе *pas courant*, или бѣглый шагъ. Исполненіе. Предварительно становятся въ 1-ую позицію и затѣмъ во время арриса поднимаютъ правую ногу въ переднюю 4-ую низкую воздушную позицію.

1-ый слогъ. Легкій перебросочный шагъ на правую ногу — *jeté*. 2-ой слогъ. Скользящее лѣвой ноги въ 4-ую переднюю позицію, съ дегажированіемъ на эту ногу. 3-ій слогъ. *Соррѣ* въ 1-ой позиціи; т. е. правая нога ставится съ такой силой около лѣвой, какъ будто она желаетъ оттолкнуть лѣвую ногу, которая затѣмъ непосредственно поднимается въ 4-ую переднюю воздушную позицію, что служить вмѣстѣ съ тѣмъ подготовленіемъ къ слѣдующему шагу.

Упрощенный знакъ этого шага былъ объясненъ въ § 526.

Этотъ шагъ употребляется по преимуществу дамами, но перѣдко его дѣлаютъ и кавалеры, причемъ они, однако акцентуируютъ третій слогъ гораздо сильнѣе дамъ.

Слышное отмѣчаніе такта, правда, вполне согласуется съ характеромъ мазурки, но оно никогда не должно выродиться въ шумную топотню.

Слѣдуетъ также изучить этотъ шагъ взадъ, потому что онъ такимъ образомъ употребляется въ различныхъ фигурахъ и даже въ прогулкѣ служить для разныхъ шаговыхъ сочетаній.

Если желаютъ сдѣлать этотъ шагъ немного скрещеннымъ, то нужно исполнить *соррѣ* въ 3-ей позиціи.

Сдвиганіе, сталкиваніе. — *Assemblé*.

§ 883. Упражненіе 123 *d*.

Это движеніе состоитъ въ простомъ сталкиваніи пятокъ въ 1-ой позиціи, съ полу-вывернутыми наружу ступнями. Оно, однако употребляется только въ соединеніи съ другими движеніями и легче всего — послѣ принаровленного къ такому переходу шага въ прихромку. Въ такомъ соединеніи оно употребляется особенно часто. Во время 3-го слога шага въ прихромку нога выдвигается не въ 4-ую позицію, а только во 2-ую параллельную, причемъ одновременно выворачиваютъ обѣ ноги пятками наружу. Во время 1-го слога слѣдующаго такта обѣ пятки сталкиваются, какъ это изображено нами хореографически въ упражненіи 123 *d*. Движенія, исполняемые во время первой половины 8-ми тактнаго колѣна изображены хореографически подробно; въ 5-омъ и 6-омъ тактахъ употреблено хореографическое сокращеніе, а въ 7-омъ и 8-омъ тактахъ — знакъ сокращенія, употребляемый въ музыкѣ.

Шаговые предложения. — Phrases.

§ 884. Упражнение 123 е.

Теперь можно изъ изученныхъ шаговъ составлять небольшія шаговые предложения, напр.: 2 pas ordinaires, 1 boîteux и 1 assemblé, что даетъ 4-хъ тактное сочетание. Въ этомъ состоитъ первая половина 123-го упражнения.

Изучивши хорошо эту первую половину, можно къ ней присоединить круговоротъ изъ шаговъ въ прихромку—un tour boîteux, — состоящій тоже изъ 3-хъ шаговъ въ прихромку и одного сталкиванія пятокъ и также требующаго 4 такта. См. упражнение 123 е, вторая половина.

Бокоударный шагъ. — Ношуріес. Le pas battu latéral.

§ 885. Этотъ шагъ называютъ также pas polonais, или coup de talon. Сами поляки называютъ его ношуріес. Такъ какъ всѣ настоящіе шаги мазурки тѣмъ самымъ польскіе шаги, то они всѣ могутъ быть названы польскими шагами. Coup de talon —ударъ каблукомъ—употребляется въ различныхъ шагахъ и очень различно, и слово coup, ударъ, или толчекъ, выражаетъ собой только ту часть движенія, которою производится этотъ ударъ, и потому такое обозначеніе этого шага мазурки является недостаточнымъ.

Batre означаетъ въ танцахъ удареніе одной ноги другою; а такъ какъ въ этомъ шагѣ одна нога ударяетъ другую бокомъ, то выраженіе бокоударный шагъ, pas battu latéral, было бы наиболѣе подходящимъ.

Если при ударѣ пяткой, ударяющую ногу держать вывернутой наружу, то можно легко попасть въ косточку другой ноги, каковой ударъ бываетъ очень чувствительнымъ, а потому лучше всего держать при этомъ движеніи ступни почти параллельно, что даетъ право назвать этотъ шагъ pas battu parallèle.

Слово latéral означаетъ, что шагъ дѣлается вбокъ. Для краткости говорятъ обыкновенно просто — pas battu.

§ 886. Исполненіе. Арзисъ. Поднятіе лѣвой ноги въ 2-ую воздушную позицію, причемъ носокъ ея выворачиваютъ немного впередъ. 1-ый слогъ. Слышное удареніе лѣвой пятки о правую при одновременномъ подпрыгѣ на правой ногѣ. 2-ой слогъ. Вбокъ: вынесеніе лѣвой ноги во 2-ую позицію, причемъ

эта нога вывертывается наружу и затѣмъ на нее дегажируютъ. 3-й слогъ. Примаыканіе правой ноги въ 1-ую позицію, затѣмъ немедленно слѣдуетъ поднятіе лѣвой ноги, въ видѣ приготовленія къ слѣдующему шагу.

При этомъ послѣднемъ слогѣ можно слышно ударять каблучками, что обыкновенно съ удовольствіемъ исполняется мазуристами, танцующими въ шпорахъ, и дѣйствительно согласуется съ характеромъ мазурки; но въ этомъ, какъ и во всемъ слѣдуетъ соблюдать извѣстную мѣру.

Этотъ шагъ слѣдуетъ изучить и вправо и влѣво, потому что онъ, особенно въ соединеніи съ другими шагами, употребляется на обѣ стороны. Но большей частью, особенно во время прогулки, его употребляютъ влѣво, причемъ кавалеръ совершенно поворачивается къ дамѣ.

§ 887. Можно также исполнить подъ - рядъ 2 или болѣе удареній пятками. При удвоеніи удара первый ударъ дѣлается во время арзиса, т. е. третьей доли предъидущаго такта, а второй ударъ во время тезиса, почему онъ долженъ сильнѣе акцентуироваться.

Если желаютъ сдѣлать подъ - рядъ три ударенія, то для этого требуется цѣлый тактъ, и послѣ нихъ дѣлаютъ *pas ordinaire*. Если же дѣлаютъ 4 ударенія, то первые 3 уходятъ на первый тактъ, а 4-ое удареніе приходится на тезисъ слѣдующаго такта, послѣ чего тотчасъ-же слѣдуетъ вынесеніе лѣвой ноги во 2-ую позицію и примыканіе правой ноги.

. *Pas battu et pas ordinaire.*

§ 888. По заглавію видно изъ какихъ составныхъ частей состоитъ это двухъ-тактное шаговое предложеніе.

Оно состоитъ изъ бокоударнаго шага, за которымъ непосредственно слѣдуетъ обыкновенный шагъ, *pas ordinaire*. Если первый шагъ дѣлается влѣво, то и второй нужно сдѣлать въ ту-же сторону, а третій слогъ этого послѣдняго представляетъ собой уже приготовленіе къ слѣдующему за симъ удару пяткой, который долженъ быть исполненъ правой ногой, вслѣдствіе чего это шаговое предложеніе обращается въ перемѣнно-стороннее. Когда это шаговое предложеніе употребляютъ въ прогулкѣ, то, дѣлая его лѣвой ногой, обращаются лицомъ къ дамѣ; дѣлая-же его правой ногой, слѣдуетъ какъ можно

менѣ поворачиваться къ дамѣ спиной и то лишь въ моментъ пяточного удара.

Въ извѣстныхъ опредѣленныхъ фигурахъ это предложеніе примѣняется очень часто.

Un pas battu, ordinaire, boiteux et assemblé.

§ 889. Это соединеніе представляетъ собой очень хорошенькое и притомъ нетрудное 4-хъ тактное шаговое сочетаніе.

Во время перваго такта дѣлаютъ одно pas battu; во время втораго—одно pas ordinaire; во время третьяго—1 pas boiteux, а во время 4-го — assemblé.

Если начинаютъ бокоударнымъ шагомъ влѣво, то и обыкновенный шагъ долженъ дѣлаться влѣво - же, вслѣдствіе чего шагъ въ прихромку долженъ быть начать правой ногой, а за нимъ должно слѣдовать сталкиваніе пятокъ.

Если при этомъ сочетаніи во время шага въ прихромку дѣлаютъ въ ту же сторону полный поворотъ и сопровождаютъ все соединеніе соответствующими движеніями головы, корпуса и рукъ, то такимъ образомъ можно составить прелестныя фигуры, съ удовольствіемъ исполняемыя любителями мазурки.

Столь распространенная въ Одессѣ кадрили - мазурка состоитъ именно изъ такого рода сочетаній.

§ 890. Уиращеніе 123 f, стр. атл. 48, даетъ хореографическое изображеніе этого сочетанія.

Объясненіе его :

Такъ какъ ключъ указываетъ на движеніе влѣво, то, слѣдовательно, все сочитаніе должно быть исполнено влѣво. Предварительная позиція — 1-ая. Во время арзиса поднимаютъ лѣвую ногу во 2-ую низкую воздушную позицію и оба носка слегка вывертываютъ впередъ.

1-ый тактъ. 1-ый слогъ. Во время легкаго подпрыга на подпирющей ногѣ ударяютъ пяткой лѣвой вытянутой и вывернутой вбокъ ноги пятку правой ноги. 2-ой слогъ. Лѣвую ногу выворачиваютъ наружу и слышно опускаютъ ее во 2-ую позицію, послѣ чего на эту-же ногу дегажируютъ.

Во время 3-го слога опускаютъ правую ногу, тоже слышно, въ 1-ую позицію. Это шаговое предложеніе образуетъ такъ называемый бокоударный шагъ — pas battu latéral.

2-ой тактъ. 1-ый слогъ. Лѣвая нога легко ставится вбокъ и тотчасъ-же скользнуть во 2-ую позицію. 2-ой слогъ.

Въ то время какъ лѣвая нога принимаетъ на себя вѣсь тѣла, правую ногу поднимаютъ въ немного согнутомъ положеніи въ 2 — 4 промежуточную заднюю, полувысокую воздушную позицію. 3-й слогъ. Въ этомъ положеніи дѣлаютъ подпрыгъ на лѣвой ногѣ.

3-й тактъ. 1-ый слогъ. Во время легкаго подпрыга на лѣвой ногѣ правую ногу поднимаютъ во 2-ую полувысокую воздушную позицію, размахнувшись, переводятъ ее въ 4-ую полувысокую позицію, чѣмъ начинается полный поворотъ на лѣвой ногѣ, заканчиваемый во время второго слога. Во время 3-го слога, опускаютъ правую ногу въ 4 — 5 промежуточную переднюю позицію и черезъ поворотъ на носкѣ приводятъ во 2-ую параллельную позицію.

4-ый тактъ. Бокоударное сталкиваніе обѣихъ пятокъ и пауза.

Во время второй половины музыкальнаго колѣна все шаговое сочетаніе слѣдуетъ повторить вправо, почему вначалѣ 5-го такта и стоитъ ключъ, указывающій на движеніе вправо. Хореографическіе знаки написаны сокращенно.

Шагъ въ притопку. — *Pas frappé*.

§ 891. Это двухъ-тактное шаговое предложеніе употребляется очень часто вмѣсто шага въ прихромку со сталкиваніемъ пятокъ—большей частью тоже только въ соединеніи съ другими шагами, главнымъ образомъ, съ двумя обыкновенными шагами — *pas ordinaires*.

Если начать этотъ послѣдній шагъ правой ногой, то послѣ втораго обыкновеннаго шага, правая нога окажется въ 4-ой задней воздушной позиціи.

Теперь слѣдуетъ *frappé*. 1-ый слогъ. Перебросочный шагъ — *jeté*—на правую ногу въ 1-ую ступневую позицію, со слышимымъ опусканіемъ ноги на полъ, при одновременномъ сгибаніи и подниманіи лѣвой ноги взадъ. 2-ой слогъ. Слышное опусканіе лѣвой ноги въ 1-ю позицію. 3-й слогъ. Выворачиваніе обѣихъ пятокъ наружу. 4-ый слогъ. Сталкиваніе ихъ. 5-ый слогъ. Пауза. 6-ой слогъ. Приготовленіе къ слѣдующему шагу.

§ 892. При выворачиваніи обѣихъ пятокъ многіе танцоры скользятъ одновременно обѣими ногами въ удвоенную 2-ую позицію, такъ что центръ тяжести оказывается между ногами, что противно вѣсьмъ правиламъ искусства; и тѣмъ

не менѣе нѣкоторые дѣлають это такъ легко, что оно не выглядитъ неграціозно.

Объясняется это слѣдующимъ образомъ. Часто случается, что хорошо танцующіе кавалеры и дамы принимаютъ позы и дѣлають движенія, которыя имъ очень идутъ и тѣмъ не менѣе совершаются противъ всѣхъ правилъ танцевальнаго искусства. Исполненные кѣмъ-нибудь другимъ они вышли-бы смѣшной карриатурой. Въ мазуркѣ это явленіе наблюдается чаще чѣмъ въ другихъ танцахъ, именно потому что ни одинъ танецъ не представляетъ личности столько свободы, какъ мазурка.

Толчковый шагъ. — *Pas coupé poussé.*

§ 893. Этотъ шагъ немного схожъ съ шагомъ въ прихромку. Предварительная позиція—3-ья. Арзисъ. Подпрыгъ на лѣвой ногѣ при одновременномъ вынесеніи правой ноги въ переднюю 4-ую воздушную позицію. 1-ый слогъ. Опущеніе правой ноги въ 4-ую позицію. 2-ой слогъ. Дегажированіе. 3-ій слогъ. Лѣвая нога слышно сталкивается въ 3-ей задней позиціи правую, которая тотчасъ выносится впередъ въ 4-ую воздушную позицію.

Можно сдѣлать подъ-рядъ нѣсколько толковыхъ шаговъ; но перемѣнно-сторонне этотъ шагъ можетъ быть исполненъ только въ соединеніи съ обыкновеннымъ шагомъ или нѣкоторыми другими.

Гоночный шагъ. — *Pas chassé.*

§ 894. Дамы иногда исполняютъ въ мазуркѣ вмѣсто бѣлаго шага перемѣнно-сторонніе гоночные шаги, *pas chassés alternatifs*, которые, если дама граціозна, выглядятъ восхитительно — но именно потому только, что дама умѣетъ ихъ такъ прелестно исполнить. Собственно говоря, это не настоящій мазурочный шагъ — это французскій шагъ.

Бокогоночный шагъ. — *Chassé latéral,* или *chassé de coté.*

§ 895. Этотъ шагъ можно скорѣе выдать за польскій, хотя онъ тоже французскаго происхожденія. Во время прогулки

онъ можетъ быть исполненъ кавалеромъ только влѣво, а дамой — только вправо и состоятъ изъ *chassés simples* бокомъ (§ 476).

Шагъ этотъ начинается скользеніемъ лѣвой ноги во 2-ую позицію и дегажированіемъ. Слѣдовательно, для правой ноги предварительная позиція—2-ая, такъ какъ дегажированіе было сдѣлано на лѣвую ногу, вслѣдствіе чего необходимо принять ее, стоящей въ 1-ой позиціи. Шагъ начинаютъ во время арзиса. Правая нога ударяетъ слышно пяткой о пятку лѣвой ноги, затѣмъ эта послѣдняя скользитъ вбокъ.

1-ый тактовый слогъ. Повтореніе тѣхъ-же движеній.

2-ой тактовый слогъ. Дегажированіе, — чѣмъ танцоръ становится въ предварительную позицію слѣдующаго бокового шага.

Ступни слѣдуетъ держать почти параллельными, а удары должны слѣдовать быстро одинъ за другимъ, чтобы промежуточная пауза во время второго тактового слога и синхронизированный ритмъ его могли быть отчетливо выражены.

Хотя не существуетъ никакихъ особыхъ правилъ, которыя опредѣляли-бы, сколько разъ тотъ или другой шагъ мазурки можетъ быть повторенъ, но все-же слѣдовало-бы, чтобы всѣ шаговые сочетанія ясно выражались въ 2-хъ тактомъ, 4-мъ тактомъ или 8-ми тактомъ кадансъ.

Ножницеобразный шагъ. — *Pas de ciseaux.*

§ 896. Этотъ шагъ былъ уже объясненъ въ § 844 при изложеніи *Stacowienne* и въ § 863 — при объясненіи венгерскаго вальса.

Обыкновенно этотъ шагъ называютъ *pas de Sisonne*. Причина, по которой мы измѣнили это названіе на *pas de ciseaux*, объяснена нами въ § 468. Въ § 470 мы объяснили этотъ шагъ даже заключительнымъ подпрыгомъ — *pas de ciseaux relevé*—именно такъ, какъ онъ исполняется въ мазуркѣ; а въ упражненіи 62-омъ, помѣщенномъ на 22-ой стр. атласа, этотъ шагъ изображенъ хореографически. Другое хореографическое изображеніе его помѣщено на XI листѣ атласа, § 470.

Въ мазуркѣ этотъ шагъ употребляется преимущественно во время круговорота, т. е. поворота на мѣстѣ, съ дамой, *tour sur place*, а именно — кавалеромъ вмѣсто шага въ прихромку, причемъ танцоръ поворачивается на правой ногѣ взадъ.

§ 897. Мы уже упомянули выше, что въ мазуркѣ употребляется такая масса шаговъ, что ихъ описаніемъ можно было-бы наполнить толстый томъ и оно все-таки было-бы неполно. Кто потрудится хорошо изучить объясненные здѣсь шаги и сочетанія, тотъ въ большинствѣ случаевъ легко пойметъ всякій новый шагъ и будетъ даже въ состояніи самъ изобрѣтать новыя шаговыя сочетанія: они будутъ имъ ипогда невольно складываться во время исполненія мазурки.

Фигуры мазурки.

ВВЕДЕНІЕ.

При разработкѣ этого отдѣла намъ представилась необходимость выработать предварительно правила для разстановки танцующихъ и названія для различныхъ построений.

При устномъ преподаваніи, хотя и чувствуется недостаточность существующихъ обозначеній для различныхъ разстановокъ, но это не можетъ явиться серьезнымъ препятствіемъ къ исполненію извѣстныхъ фигуръ, такъ какъ въ этомъ случаѣ учитель можетъ лично показать ученикамъ движенія и разставить ихъ надлежащимъ образомъ.

При письменномъ же преподаваніи приходится нерѣдко наталкиваться на такія трудности, которыя при устномъ преподаваніи почти не замѣчаются, и потому въ этомъ случаѣ предстоить на первыхъ порахъ задача, дать самому себѣ ясный отчетъ о томъ или другомъ построеніи и о степени вѣрности употребляемыхъ для нихъ обозначеній. Далѣе, при устномъ преподаваніи учителя, особенно если онъ старше своего ученика и опытенъ въ своемъ дѣлѣ, рѣдко приходится опасаться быть приведеннымъ въ затрудненіе вопросами и критическимъ отношеніемъ ученика къ преподаванію; тогда какъ при составленіи руководства къ танцевальному искусству необходимо имѣть въ виду строгую критику, могущую явиться опасной для репутаціи сочиненія, если въ немъ найдутся серьезные ошибки.

Не разъ намъ приходилось думать цѣлые дни надъ какимъ-нибудь словомъ или названіемъ. Мы тщательно ознакомились со всѣми сочиненіями, касающимися танцевальнаго искусства, какія только могли достать, прежде чѣмъ рѣшились объявить общепринятые выраженія не соответствующими своему назначенію и позволили себѣ ввести какое-нибудь новое обозначеніе, не употреблявшееся до сихъ поръ хореографами.

Въ войскахъ способы строеваго ученія, разстановки и построений разработаны несравненно болѣе и гораздо основательнѣе, нежели въ танцевальномъ искусствѣ, и потому у нихъ выработалась въ этомъ отношеніи болѣе опредѣленная система, съ болѣе точными обозначеніями.

Вслѣдствіе этого мы позволили себѣ принять эту систему основаніемъ для образованія названій для различныхъ разстановокъ въ танцахъ, — конечно, насколько эта система могла служить своему новому назначенію.

Различныя расположенія для фигуръ котильона и мазурки.

§ 898. Расположеніе извѣстнаго числа учениковъ въ линію, плечо около плеча, называется шеренгой.

Фронтомъ называется такая разстановка учениковъ, при которой самый высокій изъ нихъ помѣщается на правомъ концѣ шеренги, а влѣво отъ него, по росту, стоятъ остальные, такъ что самый низкорослый помѣщается на лѣвомъ концѣ шеренги. Правая половина такой шеренги, считая вправо отъ ученика, стоящаго въ серединѣ ея, называется ея правымъ флангомъ, а лѣвая—лѣвымъ флангомъ, почему самый рослый ученикъ будетъ правымъ фланговымъ, а самый низенькій — лѣвымъ.

Если нѣсколько шеренгъ стоятъ одна за другой, то передняя называется первой шеренгой, слѣдующая за ней — второй и т. д.

§ 889. Если ученики расположены въ линію, одинъ за другимъ, то такое расположеніе называется рядомъ. Если составляющіе шеренгу сдѣлаютъ четверть поворота вправо или влѣво, то шеренга обратится въ рядъ.

Если нѣсколько шеренгъ, напр. четыре, стоятъ одна за другой въ строгомъ порядкѣ, то при такомъ расположеніи по-

лучается столько рядовъ, сколько учениковъ въ шеренгѣ, причемъ первымъ рядомъ считается рядъ правыхъ фланговыхъ и т. д., по порядку, такъ что послѣднимъ рядомъ будетъ рядъ лѣвыхъ фланговыхъ.

§ 900. Совокупность нѣсколькихъ расположенныхъ одна за другой шеренгъ образуетъ колонну, или столбъ. Если число шеренгъ превосходитъ число рядовъ, то длина такой колонны будетъ болѣе ширины ея, т. е. это будетъ длинная колонна; если же число рядовъ болѣе числа шеренгъ, то полученная колонна носить названіе широкой колонны. Въ войскахъ употребляются для атаки обыкновенно широкія колонны, а при маршировкѣ — длинныя. При помощи четверти поворота составляющіе колонну могутъ обратить широкую колонну въ длинную и наоборотъ. Значить, двѣ шеренги въ 8 рядовъ, образуютъ широкую колонну.

По-русски, колонна означаетъ столбъ, каковое слово мы и будемъ иногда употреблять здѣсь вмѣсто французскаго слова колонна.

§ 901. Если изъ двухъ шеренгъ, расположенныхъ одна за другой, первая сдѣлаетъ полъ-поворотъ, такъ что она очутится лицомъ къ лицу съ другой шеренгой, то эти двѣ линіи образуютъ улицу, или аллею изъ *vis-à-vis*; если же такой поворотъ сдѣлаетъ вторая шеренга, то образуется аллея *dos-à-dos*, т. е., составленная изъ 2-хъ линій танцующихъ, обращенныхъ другъ къ другу спиной.

Если аллея состоитъ изъ однихъ кавалеровъ, то она называется мужской аллеей, если же изъ однѣхъ дамъ — дамской.

§ 902. Если первая шеренга составлена исключительно изъ кавалеровъ, а вторая только изъ дамъ, то полуповоротъ кавалеровъ даетъ аллею *vis-à-vis*, извѣстную подъ именемъ англійской колонны, вѣрнѣе аллеи, потому что она употреблялась въ прежнихъ англійскихъ танцахъ. Если же первая шеренга состоитъ изъ дамъ, а вторая — изъ кавалеровъ, то полуповоротъ дамъ даетъ обратную англійскую колонну — (аллею).

Вершина колонны или аллеи должна-бы всегда быть обращенной къ первой сторонѣ зала.

§ 903. Если первая фронтальная шеренга состоитъ изъ кавалеровъ, а вторая — изъ дамъ, и обѣ сдѣлаютъ четверть

поворота вправо, то образуется правильный танцевальный двойной столбъ, *colonne à deux*, потому что дама окажется, какъ то необходимо для составленія пары, справа кавалера; если такой поворотъ сдѣлается влѣво, то получится обратный двойной столбъ, *colonne à deux*, потому что тогда дама будетъ находится уже съ лѣвой стороны своего кавалера.

§ 904. Разстановка контрданса уже была нами объяснена въ §§ 653 и 654. Изъ правильного танцевальнаго столба *à quatre*, т. е. въ двѣ пары, одна возлѣ другой, можно легко перейти къ разстановкѣ контрданса, если раздѣлить столбъ вдоль, на двѣ половины, и изъ каждой составить смѣшанную шеренгу изъ кавалеровъ и дамъ, по парно, причемъ шеренга должна стать лицомъ къ лицу.

§ 905. Столбъ называется расколотымъ — *colonne fendue*, — если онъ раздѣленъ по длинѣ, и разрѣзаннымъ — *colonne coupée*, — если онъ раздѣленъ по ширинѣ, т. е. поперекъ. Если полустолбы (разрѣзаннаго столба) стоятъ одинъ противъ другого, лицомъ къ лицу, то это расположеніе называется *colonne coupée vis-à-vis*; если же они стоятъ спиной другъ къ другу, то это будетъ называться *colonne coupée dos-à-dos*.

Размѣры помѣщенія.

§ 906. Чтобы можно было опредѣлить заранее число паръ, могущихъ размѣститься въ данномъ помѣщеніи по кругу, были сдѣланы соотвѣтствующія измѣренія и вычисленія. Эти вычисленія доказали, что на каждую сидящую пару приходится по расчету площадь (квадратъ) въ 4 фута длины и 4 фута ширины, т. е. 16 квадратныхъ футовъ. На первый взглядъ кажется невѣроятнымъ, чтобы каждая пара требовала такъ много мѣста; но дѣйствительность убѣждаетъ насъ въ вѣрности этого расчета, и всякій можетъ провѣрить его, разсавивъ танцующихъ по парно въ залѣ, размѣры котораго предварительно вычислены. Въ залѣ, котораго длина равняется 36-ти футамъ, а ширина — 24-мъ, могутъ размѣститься вдоль его 9 паръ, а въ ширину — 6, значить $9 \times 2 = 18$ и $6 \times 2 = 12$, всего 30 паръ.

Если число паръ въ такомъ залѣ болѣе 30-ти, то дѣлается тѣсно.

20	паръ	требуютъ	залъ	въ	$24' \times 16' = 384$	□	фута.
30	»	»	»	»	$36' \times 24' = 864$	»	»
40	»	»	»	»	$48' \times 32' = 1536$	»	»
50	»	»	»	»	$60' \times 40' = 2400$	»	»

Изъ этой таблицы видно, что въ маленькомъ залѣ можетъ, относительно, размѣститься большее количество танцующихъ, нежели въ большомъ.

Здѣсь играетъ тоже роль отношеніе длины зала къ ширинѣ его, а именно: чѣмъ длиннѣе залъ, т. е. чѣмъ болѣе длина его превосходитъ его ширину, тѣмъ больше паръ можетъ въ немъ размѣститься. Напр.:

50	паръ	требуетъ	залъ	въ	$50' \times 50' = 2500$	□	футовъ.
»	»	»	»	»	$60' \times 40' = 2400$	»	»
»	»	»	»	»	$70' \times 30' = 2100$	»	»
»	»	»	»	»	$75' \times 25' = 1875$	»	»

Если въ залѣ, размѣры котораго $70' \times 30'$, пары разсядутся въ двухъ кругахъ, то въ каждомъ кругѣ ($35' \times 30'$) помѣстится 32 пары, а во всемъ залѣ — 64 пары.

Если же въ залѣ съ размѣрами $75' \times 25'$ пары разсядутся въ 3 круга, въ каждомъ ($25' \times 25'$) по 25 паръ, то во всемъ залѣ помѣстятся 75 паръ.

Если желаетъ участвовать большее число паръ, то кавалеры должны сѣсть сзади дамъ, и тогда число участвующихъ можетъ быть почти удвоено.

Это изложеніе правилъ для разстановки танцующихъ, названіе строя (порядка расположенія) и вычисленіе размѣровъ помѣщенія, необходимаго для данного числа танцоровъ, одни и тѣже для мазурки и для котильона.

Большіе или маленькіе круги?

§ 907. Для исполненія мазурки участвующіе разсаживаются въ кругъ возможно большихъ размѣровъ, каждая дама съ правой стороны своего кавалера.

Лѣтъ 50 тому назадъ во многихъ польскихъ городахъ на большихъ публичныхъ балахъ было принято разбиваться на нѣсколько круговъ, что при извѣстныхъ условіяхъ имѣетъ свои выгодныя стороны.

Въ настоящее время танцующіе размѣщаются обыкновенно только въ одномъ кругѣ.

§ 908. Оба способа размѣщенія имѣютъ свою хорошую и дурную стороны, смотря по обстоятельствамъ. Если залъ великъ и въ особенности, если онъ очень длиненъ, а число танцующихъ значительно, то мы рекомендуемъ раздѣлиться обществу на два или болѣе круговъ. Каждый такой кругъ можетъ составиться изъ лицъ, желающихъ танцовать вмѣстѣ.

При этомъ опытные танцоры, прошедшіе хорошую школу, вѣроятно сядутъ въ одинъ кругъ, что дастъ имъ возможность исполнять красивыя, но трудныя фигуры, безъ помѣхи со стороны неумѣлыхъ танцоровъ, не прошедшихъ настоящаго курса танцевъ.

Болѣе слабые, не прошедшіе настоящей школы, мазуристы могутъ тоже собраться въ одинъ кругъ, и если распорядитель бала озабочится тѣмъ, чтобы и они имѣли своего знающаго передоваго танцора или дирижера, то тотъ можетъ предпринять съ ними такія легкія, удобопонятныя фигуры, что даже наиболѣе неопытные ученики будутъ въ состояніи въ нихъ смѣло и съ удовольствіемъ участвовать.

Такое раздѣленіе на круги выгодно и при выборѣ (приглашеніяхъ) въ томъ отношеніи, что лица, составляющія кругъ, при этомъ получаютъ возможность болѣе равномерно участвовать въ танцахъ, такъ что будутъ имѣть возможность часто танцовать даже тѣ изъ нихъ, у которыхъ оказалось-бы мало знакомыхъ въ кругѣ.

Такъ какъ ни одинъ изъ [такихъ круговъ не можетъ быть очень большимъ, то и распорядителю танцовъ удобнѣе слѣдить за танцующими и руководить ими, и въ какіе-нибудь полъ-часа, много — три четверти часа, можно исполнить нѣсколько фигуръ, причемъ каждый можетъ принять участие въ общемъ весельи. Къ тому-же въ двухъ кругахъ можетъ участвовать большее число лицъ, нежели въ одномъ.

§ 909. Если составить только одинъ очень большой кругъ, то уже одна прогулка утомляетъ танцующихъ и требуетъ порядочно времени. На выборы (приглашенія) тоже уходитъ не мало времени, потому что нерѣдко приходится долго искать ту особу, съ которой желаешь танцовать. Распорядитель танцами не можетъ разомъ слѣдить за всѣми танцующими и надлежащимъ образомъ руководить ими.

Разница въ умѣлости и искусствѣ различныхъ танцоровъ дастъ себя повсюду знать и почти всѣ почувствуютъ на себѣ это неудобство.

Опытные танцоры требуютъ новыхъ, красивыхъ фигуръ, въ исполненіи которыхъ имъ, однако, постоянно мѣшаютъ ме-

нѣ опытные танцоры, что, конечно, очень непріятно и по-
даетъ поводъ къ неумѣстнымъ замѣчаніямъ.

Слабые танцоры, въ свою очередь, требуютъ простыхъ,
удобопонятныхъ фигуръ, которыя уже успѣли надоесть болѣе
опытнымъ танцорамъ; выходятъ всѣмъ помѣха, и никто не
можетъ повеселиться вволю.

Весь танецъ длится гораздо дольше, чѣмъ слѣдуетъ, хотя
исполняется при этомъ лишь немного фигуръ.

§ 910. Но такое дѣленіе общества на самостоятельные
круги мы можемъ рекомендовать лишь при тѣхъ условіяхъ,
которыя были нами приведены выше. На частныхъ вечерахъ,
если общество немногочисленное и если члены его хорошо
знакомы другъ съ другомъ,—если залъ круглый или квадрат-
ный и не очень великъ, то образованіе одного круга гораздо
удобнѣе.

Общество чувствуетъ себя болѣе сплоченнымъ, для общей
прогулки больше мѣста, выборы менѣе стѣснены и не огра-
ничены одной частью присутствующихъ, и всѣ фигуры выхо-
дятъ яснѣе, особенно заключительныя фигуры, причемъ зрители
могутъ слѣдить за всѣми танцующими разомъ, не отвлекаясь
танцорами, принадлежащими къ другому кругу и исполняю-
щими какую-нибудь другую фигуру. Но самое важное здѣсь—
чтобы каждый кругъ обладалъ опытнымъ распорядителемъ тан-
цевъ, которому слѣдовало-бы быть безусловно знающимъ тан-
цорамъ. Къ сожалѣнію, часто навязываются въ распорядители
люди, неумѣющие даже правильно называть фигуры, неговоря
уже о порядочномъ составленіи и расположеніи ихъ.

Введеніе.

§ 911. Обыкновенно для начала дѣлаютъ большой круго-
ходъ вправо и влѣво, а затѣмъ *tour boiteux* на мѣстѣ, послѣ
чего все общество разсаживается.

Если число участвующихъ по отношенію къ размѣрамъ
помѣщенія очень значительно, то, вмѣсто кругохода, дѣлаютъ
иногда нѣсколько шаговъ по направленію къ серединѣ и на-
задъ. Далѣе, если число составляющихъ кругоходъ паръ менѣе
8-ми, то мы совѣтуемъ употреблять для круженія на право и
на лѣво только по 4 такта; если же число паръ болѣе 8-ми,
то лучше употребить для каждого круженія по 8-ми тактовъ.

Вмѣсто кругохода можно начать мазурку прогулкой, ис-
полняемой обыкновенно вправо. Первая пара исполняетъ про-
гулку по кругу, двигаясь по направленію вправо, пока ни

дойдетъ до своего мѣста; здѣсь она дѣлаетъ круговоротъ и садится. Пара, сидящая справа первой пары, пускается въ прогулку, какъ только первая пара ее минуетъ и т. д., пары танцуютъ по порядку, пока всѣ ни исполнять этой фигуры.

§ 912. Прогулка составляетъ самую важную часть мазурки, потому что въ ней каждый можетъ показать всю свою грацію и искусство, не мѣшая другимъ.

Вернувшись на свое мѣсто, слѣдуетъ всегда сдѣлать круговоротъ и по окончаніи его небольшой поклонъ. Если послѣ прогулки приходится выбирать, то надо постараться исполнить круговоротъ по возможности посерединѣ зала, чтобы было удобно оглядѣть весь залъ и найти особу, которую вы желаете пригласить. По окончаніи же фигуры каждый кавалеръ долженъ при помощи прогулки отвести даму до ея мѣста, сдѣлать здѣсь съ ней круговоротъ, а затѣмъ, поклонившись ей, вернуться на свое мѣсто.

§ 913. Выборъ фигуръ зависитъ отъ разныхъ условій. Существуютъ фигуры, начинаемыя одной парой; очень многія начинаются 2-ми парами; другія начинаются 3, 4, 5 и большимъ или же произвольнымъ числомъ паръ.

Если число паръ участвующихъ въ мазуркѣ не болѣе 7-ми, какъ то часто случается на частныхъ вечерахъ, то распорядителю слѣдуетъ назначать такія фигуры, которыя начинаются одной, двумя, въ крайнемъ случаѣ — 3-мя парами. Если участвуютъ отъ 8-ми до 15-ти паръ, то должны начинать, по крайней мѣрѣ, двѣ пары и слѣдуетъ исполнить нѣсколько фигуръ, гдѣ бы начинали 3 или 4 пары. Если же число паръ отъ 16-ти до 31-ой, то слѣдуетъ начинать отъ 4—6-ти паръ; а если участвуетъ еще больше паръ, то должно начинать отъ 6—10-ти паръ.

Далѣе, распорядитель танцами долженъ сообразоваться не только съ числомъ участвующихъ, но и съ ихъ умѣніемъ и знаніями. Съ степенью танцевальнаго развитія нѣкоторыхъ членовъ общества онъ въ большинствѣ случаевъ бываетъ знакомъ.

Пусть онъ помѣститъ рядомъ нѣсколько болѣе опытныхъ паръ, а самъ сядетъ со своей дамой первой парой съ лѣвой стороны.

Затѣмъ, если онъ заранѣе условится съ этой первой, начинающей группой на счетъ имѣющей быть исполненной фигуры, сообщить названіе ея, число начинающихъ паръ, какъ должны происходить выборы и въ какомъ порядкѣ должны стать пары, то очень вѣроятно, что фигура будетъ исполнена

хорошо и въ тактъ, такъ что можетъ послужить другимъ хорошимъ, нагляднымъ примѣромъ. Затѣмъ всѣ остальные группы, по порядку, повторяютъ ее. Если ктонибудь, безъ предварительнаго согласія съ распорядителемъ, позволить себѣ какія либо измѣненія въ фигурѣ, то это считается оскорбленіемъ дирижера танцами.

§ 914. Между танцорами, прошедшими хорошую школу и хорошо знакомыми другъ съ другомъ, дѣлается иногда заранѣе согласіе, чтобы каждая группа исполняла фигуру по собственному выбору.

Такой способъ исполненія фигуръ значительно увеличиваетъ привлекательность мазурки, какъ для участвующихъ въ фигурахъ, такъ и для зрителей.

Кругъ, состоящій изъ 20-ти опытныхъ въ мазуркѣ паръ можетъ исполнить въ какіе нибудь полчаса отъ 10—15 различныхъ фигуръ, безъ перерыва удерживая за собой вниманіе зрителей.

Въ случаѣ, если-бы распорядитель не былъ знакомъ со степенью подготовки своихъ танцоровъ, то пусть онъ начнетъ легкими, простыми фигурами, чтобы составить себѣ понятіе о степени ловкости и знанія участвующихъ.

§ 915. Всѣ эти правила относятся и къ котильону и многія фигуры могутъ быть исполнены одинаково и въ мазуркѣ и въ котильонѣ.

§ 916. Число фигуръ, употребляемыхъ въ этихъ двухъ танцахъ такъ велико, что рѣшительно невозможно включить описаніе ихъ всѣхъ, съ относящимися къ нимъ рисунками, въ общее руководство къ танцевальному искусству, подобное настоящему.

Примѣръ хореографическаго способа начертанія движеній туловища.

§ 917. Цѣль настоящей Грамматики состоитъ въ выработкѣ систематической методы преподаванія и въ изображеніи и изложеніи такого хореографическаго письма, съ помощью котораго могли-бы быть выражены всѣ движенія, употребляющіяся въ танцахъ.

§ 918. Много лѣтъ тому назадъ мы уже обработали вчернѣ матеріалы для составленія альбома разныхъ народныхъ и балетныхъ танцевъ, какъ исполняемыхъ въ настоящее время, такъ и прежде существовавшихъ, и въ ближайшемъ будущемъ мы надѣемся издать этотъ альбомъ.

Въ качествѣ образца такого хореографическаго изображенія танцевъ, имѣя въ виду, главнымъ образомъ, движеніе головы, рукъ и туловища, мы присоединили къ этой Грамматикѣ хореографическое изложеніе танца — «Сачисча-соло».

Предлагаемая этимъ руководствомъ новая метода танцовписи или хореографіи, уже успѣла дать хорошій образчикъ своей несомнѣнной годности для изображенія различныхъ движеній ногъ, шаговъ, сочетаній и фигуръ; но движенія рукъ, головы и туловища принимали до сихъ поръ лишь слабое участіе въ приведенныхъ хореографическихкихъ описаніяхъ.

Въ Качучѣ соло движенія рукъ и верхней части туловища играютъ такую важную роль, что удачное хореографическое изображеніе Качучи явилось-бы серьезнымъ испытаніемъ годности нашей методы и въ области хореографическаго изложенія этого рода движеній.

§ 920. Нижеслѣдующее описаніе качучи предполагаетъ со стороны читателя основательное знакомство съ Грамматикой. Онъ долженъ имѣть уже ясное представленіе о встрѣчающихся въ этомъ руководствѣ выраженіяхъ и названіяхъ и настолько освоиться съ оглавленіемъ, чтобы быть въ состояніи найти всякое объясненіе, которое ему можетъ понадобиться.

La Cachucha. — Качуча.

§ 921. Cachucha представляет собою танецъ-соло, исполнение котораго болѣе приличествуетъ миловидной дамѣ, нежели кавалеру. Она танцуется подѣ мотивъ извѣстной андалузской народной пѣсни, состоящей изъ 2-хъ колѣвъ, каждое по 8-ми тактовъ. Чтобы сдѣлать мелодію немного болѣе разнообразной, къ ней присоединили еще 3-ье колѣно, снабдивъ все вступленіемъ и (soda) заключеніемъ.

Танецъ этотъ сдѣлался популярнымъ, благодаря извѣстной балеринѣ Фанни Эльслеръ, исполнившей его съ какой-то особенной, неподражаемой граціей.

Cachucha — слово испанское, ласкательное слово, служащее для обозначенія хорошенькихъ, граціозныхъ особъ или предметовъ. Преимущественно такъ называютъ особенный родъ головного убора или чепчика, Въ американскихъ гаваняхъ это названіе дается извѣстнаго рода маленькимъ гребнымъ шляпкамъ.

Упражненіе 124, помѣщенное въ атласѣ на страницахъ отъ 49—52-ой включительно, содержитъ музыку этого танца и его хореографическое изображеніе. Музыка составлена въ $\frac{3}{8}$ такта и tempo по М. М., 60 = ♩.

§ 922. Очень важную роль играетъ въ испанскихъ танцахъ употребленіе кастаньетъ; но кромѣ испанокъ, къ сожалѣнію, лишь немногія танцовщицы обращаютъ на эту часть должное вниманіе и старательно упражняются во владѣніи ими. Это употребленіе кастаньетъ, т. е. щелканіе ими, приведено нами на отдѣльной линейкѣ надъ нотнымъ текстомъ.

Для вступленія можно взять нѣсколько аккордовъ или же сыграть прелюдію, приведенную нами въ нотной тетради, подѣ № 124.

§ 923. Вся качуча раздѣляется на 4 куплета или строфы, такъ какъ вся пѣса должна быть сыграна 4 раза, за исключеніемъ 4-ой строфы, въ которой вмѣсто 4-ой части исполняется soda или заключительная часть, финаль.

Хореографическое изображеніе первой строфы помѣщено на первой линіи подъ нотной линіей, 2-ой строфы—на второй линіи и т. д.

Каждая строфа состоитъ изъ 4-хъ фигуръ, по 16-ти тактовъ въ каждой фигурѣ. Для 3-ей фигуры играется то-же музыкальное колѣно, что и для первой. Рисунокъ фигуръ помѣщенъ въ началѣ относящагося къ ней музыкальнаго текста, въ рамкѣ, изображающей сцену. Самый рисунокъ исполненъ пунктиромъ, такъ какъ изображаетъ путь танцующей дамы. Начало пути обозначено утолщеніемъ, конецъ — стрѣлкой. Въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ это дозволяется мѣстомъ, можно помѣстить въ исходной точкѣ знакъ дамы, обративъ его въ надлежащую сторону.

§ 924. Необходимо помнить, что цифра подъ линіей пола относится къ ногѣ, стоящей спереди, а точка — къ ногѣ помѣщенной сзади. Запятая подъ точкой означаетъ пальцевую позицію, а нуликъ—посковую. Кругъ, въ которомъ помѣщены знаки движенія ногъ, означаетъ, что эти положенія и движенія должны быть исполнены во время поворота или пируэта. По знаку ноги можно узнать, на какой ногѣ долженъ быть исполненъ поворотъ, а по направленію круга—въ какую сторону.

Утолщеніе линіи указываетъ начало движенія, а стрѣлка—конецъ. Если кругъ вначалѣ спускается подъ линію пола, то это означаетъ поворотъ впередъ; если же онъ сдѣланъ вправо, то это значитъ, что поворотъ долженъ быть исполненъ вправо. Подъ движеніемъ вправо нужно всегда понимать направленіе его въ ту сторону, которая будетъ находиться справа танцующей особы, если она обращена лицомъ къ публикѣ. На значкѣ, изображающемъ голову, видно по тѣневой его части, обозначающей волосы, куда должно быть направлено лицо и взглядъ исполнителя. При столь мелкихъ знакахъ, какъ изображенные здѣсь въ описаніи качучи, правда, трудно исполнить ихъ съ надлежащей точностью и ясностью, но что касается до положеній рукъ, то они врядъ-ли могутъ быть ложно поняты. 4-ая пожная позиція, ради большей ясности, въ большинствѣ случаевъ указывается еще цифрой, а сверху скрещенная пожная позиція — косымъ крестомъ надъ нижней границей туловища (§ 105, рис. 125—130).

§ 925. Слѣдуетъ обращать вниманіе на то, стоитъ-ли хореографическій знакъ надъ линіей или-же на линіи. Въ первомъ случаѣ движеніе дѣлается во время подпрыга.

Исполнение качучи.

ТАКТЫ

- § 926. Вступленіе. Аккорды 1
- 1-ая строфа. 1-ая фигура: спускаться ломанной линіей.
- Входъ изъ глубины помѣщенія. Первую треть спускаются..... 4
- Вправо 3-мя *ballonnés dessous*, 1 *pirouette* и 1 *frappé dessous* въ 5-ой позиціи.
- Повтореніе того-же влѣво, спускаясь наискось..... 4
- То-же самое — вправо, спускаясь наискось..... 4
- То-же влѣво, къ центру 4
- § 927. 2-ая фигура. *Pivoter* 6
- Медленное вращеніе на мѣстѣ влѣво взадъ 6-ью *pas de ciseaux dessous* (снизу скрещенный ножницеобразный шагъ) во 2-ой и 5-ой позиціяхъ, безъ подпрыга на носокъ, держа лѣвую руку поднятой.
- 1 *pirouette basque* влѣво. 2
- Повтореніе вправо 8
- § 928. *Ballonné rétrograde*..... 4
- 3-ья фигура: подниматься зигзагами.
- 1-ый тактъ: 1 *ballonné* вправо, затѣмъ высоко подняться на носкахъ въ 5-ой позиціи и опуститься на правую ногу, на пятку, акцентуировавъ это опусканіе.
- 2-ой тактъ. 1-ый слогъ. Лѣвую ногу ставить во 2-ую позицію. 2-ой слогъ. Правая нога скользить впереди лѣвой съ сильно (внизъ) вытянутымъ носкомъ въ 5-ую позицію и затѣмъ слышно ставится на пятку, въ то время какъ лѣвую ногу поднимаютъ въ 5-ую заднюю воздушную позицію. Во время этого такта описываютъ правой рукой большой кругъ, почти до полу, причемъ лѣвая рука исполняетъ соответствующее оппозиціонное движеніе.
- Изгибаніе корпуса, само собой разумѣется, должно соответствовать движеніямъ рукъ. 3-ій слогъ. Лѣвую ногу опускаютъ во 2-ую позицію.
- 3-ій тактъ. 1-ый слогъ. Правая нога ставится во 2-ую позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. Во время 2-го и 3-го слоговъ исполнительница дѣлаетъ на носкъ или на пальцахъ правой ступни, смотря по своей ловкости, полный поворотъ, причемъ лѣвая нога поднимается

ею сперва во 2-ую воздушную позицію, а затѣмъ въ 5-ую переднюю носковую и здѣсь тотчасъ-же принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. 4-ый тактъ. 1-ый слогъ. Правой ногой исполняютъ *frappé* въ 5-ую переднюю позицію на всю подошву и дегажируютъ на эту ногу. 2-ой слогъ уходитъ на паузу, а во время 3-го слога начинаютъ *ballonné*, въ видѣ приготовленія къ слѣдующему шагу. Это 4-хъ такт-ное шаговое предложеніе называется *ballonné rétrograde*.

Ballonné rétrograde влѣво 4

Повтореніе всего сочетанія. 8

§ 929. 4-ая фигура. Въ глубинѣ помѣщенія дѣлаютъ *frappé tortillé: traversé* бокомъ вправо 1-имъ *frappé* и 1 *tortillé*, исполняя ихъ вмѣстѣ 3 раза; затѣмъ слѣдуетъ 1 *soupir* и 1 *pas de basque* бокомъ. 4

1-ый тактъ. 1-ый слогъ. 1 *frappé* правой ногой во 2-ую позицію и дегажированіе. 2-ой слогъ. Поворотъ лѣвой ступней на пяткѣ вправо, такъ чтобы носокъ ея пришелся приблизительно немного впереди правой пятки. 3-ій слогъ. Лѣвую ногу поворачиваютъ на пальцахъ до тѣхъ поръ, пока она ни окажется въ 5-ой передней ступневой позиціи. Оба эти вращенія, вмѣстѣ взятые, образуютъ одно *pas tortillé*. Въ 3-мъ тактѣ повторяютъ то-же шаговое предложеніе. 4-ый тактъ. 1-ый слогъ. Правая нога исполняетъ *soupir dessous* въ 5-ой задней пальцевой позиціи. 2-ой слогъ. Лѣвая нога опускается во 2-ую позицію и принимается на себя вѣсъ тѣла. 3-ій слогъ. Правая нога выно-сится въ 4—5 промежуточную переднюю сверху-скрещен-ную позицію.

Движенія, исполненные во время 2-го и 3-го сло-говъ, образовали, въ совокупности, испанскій *pas de basque*, законченный дегажированіемъ на правую ногу.

Во время слѣдующихъ 4-хъ тактовъ все шаговое предложеніе повторяютъ влѣво 4

3-ье исполненіе того-же предложенія вправо 4

4-ое исполненіе этого предложенія заключаетъ въ себѣ только 2 *frappé tortillés*, за которыми слѣдуетъ *soupir-pas de basque*, заканчиваемое въ 1-омъ слогѣ 16-го такта *frappé* правой ногой. Во время 2-го слога дегажируютъ назадъ, а 3-ій слогъ служитъ для подготовительнаго дви-женія къ слѣдующему *pas ballonné*.

2-ая строфа. *Le rhombe*. Ромбъ.

§ 930. Косой квадратъ или ромбъ, начинаемый спускаясь. *Le rhombe en descendant*. Спускаясь наискось

вправо, до горизонтальной линии, исполняютъ: $1\frac{1}{2}$ pas 4 ballonnés, 2 pas élevés въ 4-ую переднюю позицію, 1 demi-pas de basque влѣво, 1 taré лѣвой пяткой и 1 frappé правой ногой во 2-ой позиціи.

§ 931. Исполненіе. Подраздѣленіе на многосложныя строки, подобно стихамъ.

При преподаваніи и для учителя и для ученика представляеть значительное облегченіе, если это четырехъ-тактное шаговое предложеніе разсматривается, какъ 11-ти слоговая строчка и при исполненіи его считаютъ въ слѣдующемъ

ритмъ: 0, 1—2—3, 4—5—6, 7—8—9, 10. (0) Въ арзисъ (0), во время подпрыга на лѣвой ногѣ поднимаютъ правую ногу и одновременно съ ней правую руку почти до 5-ой позиціи, поднимая голову и устремляя взглядъ на ладонь этой руки или касташеты. При первой нотѣ перваго такта (1) правую ногу опускаютъ во вторую позицію и дегажируютъ (на эту ногу). (2) Лѣвая нога отставляется въ 3-ью заднюю пальцевую позицію, и затѣмъ на нее дегажируютъ.

Эти три движенія образуютъ шаровой шагъ, pas ballonné (§ 527). Во время 3-го и 4-го слоговъ исполняется первая половина шароваго шага съ дегажированіемъ. За этимъ во время 5-го и 6-го слоговъ слѣдуетъ два высокихъ повысительныхъ шага по указанному направленію. Во время 7-го слога лѣвая нога ставится во 2-ую позицію и затѣмъ дегажируютъ на эту ногу; а во время 8-го слога правая нога ставится въ 4—5 переднюю, сверху скрещенную промежуточную позицію, безъ дегажирования на эту ногу.

Эти два послѣднія движенія образуютъ полъ-шага басковъ, demi-pas de basque.

§ 932. Demi-pas de basque и т. д.

Такое именованіе этого движенія совершенно вѣрно, потому что при исполненіи его одна нога шагаетъ наискось, послѣ чего другая выносится въ сверху скрещенную позицію, не принимая на себя вѣса тѣла.

§ 933. Нѣкоторые танцоры, испанцы, называютъ этотъ шагъ pointe de pied, что, однако, представляетъ собой совершенно неопредѣленное обозначеніе, потому что изъ него не явствуетъ способъ исполненія шага.

Во время 9-го слога поднимаютъ пятку лѣвой ноги и потомъ снова слышно опускаютъ ее, причемъ вѣсь тѣла дол-

жепъ все время покоиться на этой ногѣ. Это слышное ступаніе (на каблукѣ) называется *tapé*, что значитъ слегка стукнуть (§ 265).

Во время 10-го слога, акцентируя движеніе топаютъ правой ногой, опуская ее во 2-ую позицію. Во время 2-го слога 4-го такта движеніе прекращаютъ на время, дѣлая паузу, а во время 3-го слога, въ *арзисѣ*, уже дѣлается подготовительное движеніе для слѣдующаго шага.

Такимъ образомъ могутъ быть разложены на свои составныя части большинство шаговъ качучи и разныхъ другихъ испанскихъ танцевъ.

танцы

Въ теченіе слѣдующихъ 4-хъ тактовъ то-же шаговое 4 предложеніе исполняется другой ногой, причемъ танцовщица спускается наискось на середину авансены. Производимыя при этомъ движенія руками изображены хореографически на 49-ой стр. атл.

Въ теченіи тактовъ 9—12, включительно, то-же 4 предложеніе исполняется, начиная правой ногой, поднимаясь наискось въ лѣвую сторону сцены, до горизонтальной срединной линіи, причемъ исполнительница становится почти спиной къ публикѣ, чего врядъ-ли возможно избѣжать.

При помощи четвертаго шаговаго предложенія, исполняемаго въ теченіи 13—16 тактовъ, исполнительница поднимается наискось до середины задней части сцены и во время половиннаго шага басковъ повертывается лицомъ къ зрителямъ.

Въ этой половинѣ фигуры мы для изображенія *pas de basque* употребили упрощенный хореографическій знакъ.

2-ая фигура 2-ой строфы.

При исполненіи этой фигуры дама двигается зиг-загами, спускаясь изъ глубины сцены къ передней части ея, причемъ она дѣлаетъ 16 половиновыхъ шаговъ басковъ, сопровождая каждый шагъ ступаніемъ на пятку (*demi pas de basque et tapé de talon*), какъ то ясно видно изъ хореографическаго изображенія этой фигуры.

3-ья фигура 2-ой строфы.

Le rhombe en montant. Повтореніе ромба, причемъ, однако, въ этотъ разъ его начинаютъ на авансенѣ, поднимаясь вправо, и заканчиваютъ на авансенѣ-же. Шаговые предложенія исполняются совершенно такъ же, какъ въ первомъ ромбѣ.

4-ья фигура 2-ой строфы.

§ 934. На авансценѣ исполняется полъ-перехода 4 вправо — *une demi-traversée à droite* — слѣдующимъ шаговымъ сочетаніемъ: *coupé-tortillé, coupé-pas de basque, frappé-ramassé, frappé-pirouette*.

Хотя всѣ названные здѣсь шаги были уже объяснены въ Грамматикѣ въ соответствующихъ §§, тѣмъ не менѣе мы позволяемъ себѣ повторить здѣсь эти объясненія вновь, чтобы облегчить читателю первую попытку разобрать цѣлый народный танецъ и помочь ему ориентироваться среди разныхъ хореографическихъ знаковъ.

Здѣсь мы снова примѣняемъ методу раздѣленія 4-хъ тактнаго шагового предложенія на 12 слоговъ.

(1) *Coupé*: лѣвая нога съ ударяніемъ отставляется въ 5-ую заднюю пальцевую позицію, послѣ чего дегажируютъ на эту ногу. (2) *Tortillé*: правая нога на пальцахъ повертывается внутрь, затѣмъ (3) на пяткѣ—наружу и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. (4) *Coupé*: лѣвая нога съ ударяніемъ отставляется въ 5-ую заднюю пальцевую позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла, вслѣдствіе чего правая нога освобождается. (5) *Pas de basque*: правая нога выносится во 2-ую позицію и спускается на полъ; затѣмъ (6) лѣвая нога выносится по дугѣ въ 4—5 переднюю сверху скрещенную промежуточную позицію и принимаетъ на себя вѣсъ тѣла. (7) *Frappe*: правой ногой топаютъ во 2-ую позицію. (8) *Ramassé*: присѣдая на подпиральной ногѣ, скользятъ лѣвой ногой, съ сильно вытянутымъ и опущеннымъ внизъ носкомъ и соответственно согнутой въ колѣнѣ ногой, въ 5-ую переднюю носковую позицію. При этомъ корпусъ настолько изгибаютъ и склоняютъ, а лѣвую руку опускаютъ, чтобы можно было поднять съ пола этой рукой какую нибудь небольшую вещицу, — почему это движеніе и называется *ramasser*. Другую руку одновременно поднимаютъ въ соответствующую оппозиціонную позицію, а взглядъ устремляютъ внизъ. (9) Лѣвую пятку опускаютъ, правую поднимаютъ, а корпусъ выпрямляютъ и начинаютъ дегажированіе. (10) Правой ногой топаютъ во 2-ую позицію и дегажируютъ. (11) Въ то время какъ на правой ногѣ исполняютъ полный поворотъ вправо, лѣвую ногу поднимаютъ во 2-ую въ $\frac{3}{4}$ высокую воздушную позицію. (12) Лѣвая нога опускается во 2-ую позицію и затѣмъ дегажируютъ на эту ногу.

ТАКТЫ

На авансценѣ: *retraversée* влѣво тѣми же шагами, 4 но въ обратную сторону.

Повтореніе вправо..... 4

Повтореніе влѣво, до середины авансены, но безъ 4
ramassé.

3-ья строфа. 1-ая фигура.

Поднимаются зигзагами, дѣлая ballonné rétrograde, 16
какъ въ 3-ей фигурѣ 1-ой строфы.

2-ая фигура. Въ глубинѣ сцены.

На мѣстѣ: 3 temps de ciseaux безъ подпрыга и 4
поворота, и потомъ 1 coupé и 1 шагъ басковъ вправо.

Повтореніе влѣво 4

Pivoter влѣво, имѣя лѣвую руку поднятой, и за- 8
тѣмъ пируэтъ басковъ влѣво, какъ во 2-ой фигурѣ пер-
вой строфы.

3-ья фигура.

Спускаются ломанной линіей, съ 2-мя пируэтами подъ 4
рядъ. 10-ти слоговое шаговое предложеніе. Исполненіе...

(0) Предварительный подпрыгъ для шароваго шага.

(1 до 4) Проходятъ четверть сцены, спускаясь
наискось вправо $1\frac{1}{2}$ шаровыми шагами. (5) Простой по-
воротъ впередъ на пальцахъ правой ступни, имѣя одно-
временно лѣвую ногу въ 5-ой передней воздушной позиціи
съ вертикально опущеннымъ носкомъ. (6) Опущеніе лѣвой
ноги на ступню и дегажированіе. (7) Правой ногой то-
паютъ во 2-ую позицію и дегажируютъ. (8 и 9) Повтореніе
поворота, какъ въ 5-омъ и 6-омъ слогахъ. (10) Топаніе
правой ногой во 2-ую позицію и дегажированіе.

Повтореніе того же предложенія влѣво 4

Повтореніе всего сочетанія 8

§ 935. Ramassé. 4-ая фигура.

Зигзагами поднимаются отступая 8-ми кратнымъ ис- 16
полненіемъ шаговаго предложенія подниманія или ramassé.

Исполненіе этого 6-ти слоговаго шаговаго предложенія.

Предварительно исполняютъ 1 fouetté и 1 balloné,
подготовительный подпрыгъ — temps levé. (1) Опущеніе
правой ноги во 2-ую позицію и дегажированіе. (2) Дви-
женіе поднятія — ramassé — какъ оно было объяснено
раньше. (3) Опусканіе лѣвой пятки и поднятіе правой.
(4) Топаніе правой ногой во 2-ую позицію. (5) Temps
fouetté-dessous, сзади скрещенный хлестнутый слогъ. (См.
§ 487 и далѣе). (6) Temps levé, въ видѣ приготовленія
во время арзиса, какъ то требуется для шароваго шага.

Это 6-ти слоговое предложение исполняется 8 разъ перемѣносторонне, причемъ исполнительница подѣ конецъ достигаетъ середины глубины сцены.

4-ая строфа. 1-ая фигура. *Grand dégagé*.

§ 936. Исполнение.

Спускаются ломанной линіей вправо и влѣво, переходя немного влѣво за середину авансцены.

10-ти слоговое предложение.

(0) Арзисъ: подготовительныя движенія для шаро- 4
ваго шага. (1 до 4) Спускаются наискось вправо, проходя четверть сцены, $1\frac{1}{2}$ *pas ballonnés*. (5 до 6) Медленный $1\frac{1}{4}$ поворотъ вправо на носкъ правой ноги, между тѣмъ какъ лѣвая нога остается поднятой во 2-ой высокой воздушной позиціи. (7) Опусканіе лѣвой ноги въ 4-ую переднюю позицію, при одновременномъ поднятіи лѣвой руки и взора (головы). (8) Большое медленное дегажированіе на лѣвую ногу, при соответствующемъ сгибаніи верхней части туловища, опусканіи лѣвой руки, поднятіи правой и дегажированіе съ согнутыми колѣнями. (9) Дегажированіе назадъ на лѣвую ногу. (10) Выпрямленіе корпуса въ атитюдъ 7-го слога.

По окончаніи 10-го слога прекращаются движенія, и во время 11-го музыкальнаго слога дѣлають паузу. Во время арзиса 4-го такта дѣлаются подготовительныя движенія для повторенія шаговаго предложенія по другому направленію.

Отъ 5-го до 10-го слога мелодія должна исполняться *rallentando*, т. е. при постепенномъ замедленіи темпа.

Само собой разумѣется, что всѣ движенія должны быть исполнены сколь возможно болѣе плавными переходами, съ соответствующими движеніями рукъ.

Повтореніе всего сочетанія, спускаясь наискось влѣво 4
до горизонтальной линіи.

Повтореніе вправо, спускаясь немного наискось.

Повтореніе влѣво, немного за серединную линію 4
авансцены.

Во время послѣдняго такта 4-го исполненія дама медленно опускается на лѣвое колѣно, опуская при этомъ правую руку и поднимая лѣвую.

Она склоняетъ немного голову и устремляетъ взоръ внизъ.

§ 937. *Dégagé à genoux.*

2-ая фигура 4-ой строфы.

Въ теченіи первыхъ 4-хъ тактовъ правой рукой 4 описываютъ большой кругъ, причемъ эта рука проходитъ мимо внутренней стороны правой ноги, поднимается и затѣмъ опускается съ наружной стороны, а лѣвая рука исполняетъ одновременно соотвѣтствующія оппозиціонныя движенія. Взоръ слѣдитъ за правой рукой, чѣмъ сами собой опредѣляются соотвѣтствующія движенія головы и туловища.

При 5-омъ тактѣ лѣвая рука поднимается въ спе- 4реди скрещенную горизонтальную позицію, верхняя часть корпуса повертывается влѣво и взоръ слѣдитъ за лѣвой рукой. При 6-омъ тактѣ исполнительница медленно поднимается, держась на правой ногѣ и продолжая поднятіе рукъ и головы. Въ 7-омъ тактѣ правая нога шагаетъ во 2-ую позицію, затѣмъ слѣдуетъ перебросочный шагъ во время поворота — *jeté en tournant* — на лѣвую ногу. При 8-омъ тактѣ исполнительница опускается на правое колѣно. Теперь слѣдуетъ повтореніе всего сочетанія въ обратную сторону, причемъ не опускаются на колѣна, но при первомъ слогѣ 8-го такта остаются стоя, имѣя правую ногу въ 5-ой передней ступневой позиціи; во время 2-го слога дѣлаютъ паузу, а во время 3-го — подготовительныя движенія для *ballonné*.

§ 938. 3-ья фигура 4-ой строфы.

На авансценѣ вправо: $1\frac{1}{2}$ pas ballonnés и 2 pas 2 élevés.

Низкій поклонъ вправо — *révérence*, относящійся, 2 главнымъ образомъ, къ лицамъ, сидящимъ въ этихъ ложахъ, почему и взглядъ долженъ быть направленъ въ ту же сторону.

Повтореніе тѣхъ же движеній влѣво..... 4

Поднимаются по дугѣ вправо, до центра сцены $2\frac{1}{2}$ 4 шаровыми шагами и поворотомъ на правомъ носкѣ вправо, за чѣмъ слѣдуетъ низкій поклонъ зрителямъ, находящимся прямо противъ сцены.

Удаленіе со сцены, идя влѣво $1\frac{1}{2}$ шаровыми и нѣсколькими повысительными шагами, въ то время какъ музыканты исполняютъ заключительную фразу.

ПРАВИЛА ПРИЛИЧІЯ.

Объ этомъ предметѣ можно сказать столь многое, что для исчерпанія его пришлось-бы написать объемистый томъ.

О немъ трактуется въ массѣ, частью очень солидныхъ, сочиненій на разныхъ языкахъ. Прекрасныя указанія на счетъ принятыхъ въ обществѣ правилъ приличія имѣются въ сочиненіи Оскара Гутмана «Объ эстетическомъ образованіи человѣческаго корпуса» и особенно въ сочиненіи Эмиля Рокко «*Der Umgang in und mit der Gesellschaft*» (изданіе) Verlag von Otto Hendel in Halle a. d. S.; но и эти авторы сами сознаются, что и они пользовались для своихъ сочиненій различными источниками, да иначе и быть не можетъ.

Нельзя писать о столь всесторонне разработанномъ вопросѣ, какъ вопросъ объ общественныхъ приличіяхъ, не повторяя, сознательно или безсознательно, многого, что было уже высказано и преподаано ранѣе, другими.

Такимъ-же образомъ нельзя установить точныхъ правилъ и для всѣхъ частныхъ случаевъ, потому что принятое въ одной странѣ, въ извѣстномъ общественномъ слоѣ, въ другой странѣ и въ другихъ слояхъ общества можетъ считаться совершенно неприличнымъ.

Мы, собственно говоря, могли-бы и не входить здѣсь въ обсужденіе этого вопроса и ограничиться простымъ указаніемъ на занимающія имъ солидныя изслѣдованія, но находимъ, что грамматика танцевальнаго искусства должна посвятить, по крайней мѣрѣ, одну главу вопросамъ объ общественныхъ приличіяхъ. Притомъ-же, намъ кажется, что наша долготѣнная практика и опытность въ области искусства, которому мы служимъ, позволить намъ преподавать нѣсколько совѣтовъ, касающихся нѣкоторыхъ частныхъ вопросовъ, не разобранныхъ

въ большинствѣ трактатовъ объ общественныхъ приличіяхъ, но могущихъ быть полезными тѣмъ молодымъ людямъ, которые намѣрены посвятить себя преподаванію танцевальнаго искусства и которыхъ, главнымъ образомъ, и имѣетъ въ виду нашъ трудъ.

Привѣтствія и поклоны. — Révérences.

Большинству родителей и воспитателей извѣстно по опыту, насколько важны въ обществѣ благовоспитанность и порядочныя манеры, и вслѣдствіе этого они требуютъ отъ учителя танцевъ, чтобы онъ обратилъ на эту часть должное вниманіе.

Но для хорошаго исполненія привѣтствій нужны предварительныя знанія и извѣстная механическая ловкость, почему преподаванію выражений вѣжливости должно предшествовать изученіе основныхъ позицій и движеній, употребляемыхъ въ танцахъ.

Поклонъ можетъ быть легкимъ или низкимъ. Подъ легкимъ поклономъ понимается небольшое наклоненіе головы и верхней части корпуса, служащее для выраженія чувства дружбы и уваженія къ кому-либо. Низкій или глубокій поклонъ называется *révérence* и представляетъ собой особый знакъ уваженія, оказываемый лицамъ, занимающимъ болѣе высокое общественное положеніе.

Подраздѣленіе поклоновъ.

Поклоны раздѣляются обыкновенно на 3 разряда: 1) на поклоны, исполняемые стоя, 2) — во время прохожденія мимо кого-либо и 3) — сидя.

Поклоны мужчинъ, стоя.

Если поклонъ дѣлается особѣ, которую считаютъ себѣ равной и желаютъ ей виѣшнимъ образомъ выразить дружеское расположеніе, то наклоняютъ только верхнюю часть туловища, причемъ взоръ долженъ остаться ласково устремленнымъ на привѣтствуемую особу.

Если поклонъ долженъ выразить глубокое уваженіе или преданность, то наклоняютъ всю верхнюю часть корпуса, опус-

кая при этомъ взоръ. Чѣмъ ниже поклонъ и чѣмъ медленнѣе онъ исполняется, тѣмъ большее онъ выражаетъ уваженіе.

Но отнюдь не слѣдуетъ пересаливать это движеніе, кланаясь слишкомъ низко.

Руки.

Руки должны быть во время поклона свободно опущены, и надо стараться не вытягивать ихъ впередъ и не прижимать боязливо къ себѣ, потому что и то и другое выглядитъ смѣшно.

Взоръ.

Прежде чѣмъ сдѣлать кому-либо поклонъ, слѣдуетъ прямо и ласково взглянуть ему въ лицо, чтобы дать понять, что поклонъ относится именно къ нему; и затѣмъ, сдѣлавъ поклонъ, снова вопросительно посмотреть на ту особу, которой вы поклонились, чтобы узнать, не имѣетъ-ли она вамъ чего-либо сообщить.

Разстояніе.

Если вашъ поклонъ относится только къ одной особѣ, то наилучшее разстояніе для поклона около 3-хъ шаговъ, потому что, если подойти ближе, то придется обдѣлать особу, которой кланяешься, горячимъ, нерѣдко неблаговоннымъ дыханіемъ, что для нея будетъ непріятно и потому очень неприлично: Если же остановиться на разстояніи большемъ 3-хъ шаговъ, то вы этимъ заставите привѣтствуемую вами особу или очень громко говорить съ вами, или же приблизиться къ вамъ.

Если поклонъ долженъ относиться къ нѣсколькимъ лицамъ, то надо его сдѣлать на такомъ разстояніи, чтобы можно было окинуть взоромъ всю группу, которой вы кланяетесь.

Когда же поклонъ дѣлается цѣлому обществу, то онъ долженъ быть исполненъ еще при входѣ и во всякомъ случаѣ на такомъ разстояніи, чтобы всѣхъ можно было видѣть.

Подготовительныя движенія.

Обыкновенно поклону предшествуютъ извѣстные подготовительныя движенія, состояція изъ шага впередъ, взадъ

или вбокъ. Передъ поклономъ надо всегда стараться стать прямо противъ привѣтствуемой особы, къ каковому положенію васъ и долженъ привести соотвѣтствующій предварительный шагъ.

Кланаясь или приближаясь къ кому-либо дѣлаютъ шагъ впередъ; если же вы желаете откланяться и удалиться, то заключительное движеніе должно состоять изъ одного или нѣсколькихъ шаговъ назадъ, т. е. задомъ.

Если привѣтствіе должно относиться къ нѣсколькимъ лицамъ, то начинаютъ съ одной какой-нибудь стороны, дѣлаютъ надлежащій предварительный шагъ въ сторону остальныхъ лицъ, обводятъ въ это время взглядомъ весь рядъ имѣющихъ быть привѣтствованными лицъ и тотчасъ же кланяются.

Привѣтствуя многочисленное, разсѣянное по залу общество, приходится перѣдко сдѣлать два поклона, одинъ—вправо, а другой—влѣво.

При изученіи мужскаго поклона по правиламъ танцевальнаго искусства, исполненіе подготовительнаго шага раздѣляется на два приема и настолько же приемовъ самый поклонъ.

1-ый приемъ. Дѣлаютъ плавный шагъ въ соотвѣтствующую открытую позицію.

2-ой приемъ. Другая нога легко скользитъ въ 1-ую позицію.

3-ій приемъ. Исполняютъ соотвѣтствующее обстоятельствомъ наклоненіе корпуса.

4-ый приемъ. Выпрямляютъ корпусъ.

Заключительное движеніе состоитъ обыкновенно изъ 3-хъ шаговъ назадъ, послѣ чего поворачиваются и удаляются.

Но такъ правильно, въ 4 приема, поклоны обыкновенно дѣлаются только въ особенно торжественныхъ случаяхъ, напр., при публичныхъ выходахъ передъ многочисленнымъ обществомъ, на сценѣ, въ концертахъ, на публичныхъ экзаменахъ: при посѣщеніи высокопоставленныхъ лицъ и тому подобныхъ обстоятельствахъ. При обыкновенныхъ же встрѣчахъ въ обществѣ всѣ эти отдѣльные движенія сливаются и дѣлаются гораздо скорѣе, а поклонъ начинаютъ обыкновенно уже во время 2-го приема.

Поклоны во время прохожденія мимо кого-либо.

Если вамъ пришлось встрѣтиться, напр. на улицѣ, съ какой-нибудь особой, которой вы желаете дать знакъ глубо-

каго уваженія, то слѣдуетъ, если панель (тротуаръ) или дорога гладка и просторна, остановиться въ 3-хъ шагахъ, повернувшись въ сторону привѣтствуемой особы и какъ-бы пропуская ее, снять шляпу и сдѣлать поклонъ стоя, безъ подготовительныхъ и заключительныхъ движеній. Шляпу надо снимать такимъ образомъ, чтобы не помѣшать ею или рукою встрѣчѣ взглядами, т. е. не закрывать своего лица, что при прохожденіи исполняется удобнѣе всего, если снять шляпу не той рукой, мимо которой должно пройти привѣтствуемое лицо. Это значитъ, что, если особа, которой вы кланяетесь, должна пройти у васъ съ правой стороны, то слѣдуетъ снять шляпу лѣвой рукой; если же оказалось-бы, что пройдуť мимо васъ съ вашей лѣвой стороны, то нужно снять шляпу правой рукой.

Если вы встрѣчаетесь съ знакомымъ вамъ лицомъ на лѣстницѣ, какомъ нибудь узкомъ пути, на тропинкѣ, мосточкѣ или въ дверяхъ, то слѣдуетъ остановиться въ такомъ мѣстѣ, гдѣ вы, сравнительно, менѣе загораживаете путь; если же ширина пути вездѣ одинакова, то надо посторониться такимъ образомъ, чтобы предоставить проходящему мимо возможно болѣе свободнаго мѣста.

Встрѣчая себѣ равнаго, можно спокойно идти ему на встрѣчу, обернуться къ нему и, ласково глядя на него, снять шляпу или же прикоснуться къ ней, смотря по мѣстному обычаю,—произнести при этомъ обычное привѣтствіе и подать руку въ знакъ дружескаго расположенія. Принято произносить при этомъ имя и отчество или фамилію привѣтствуемаго лица въ знакъ того, что вы помните это имя и, вѣроятно, порою вспоминали объ этомъ лицѣ.

Выказываемая такими виѣшними знаками степень уваженія зависитъ, главнымъ образомъ, отъ большей или меньшей близости встрѣчающихся. Нерѣдко можно обойтись простымъ рукопожатіемъ и даже взглядомъ.

Но пренебреженіе такими проявленіями уваженія служить всегда признакомъ неблаговоспитанности и незнанія жизни. Даже близкій другъ невольно непріятно поражается такой небрежностью и мало по малу охлаждается къ вамъ.

Особа, которую привѣтствовали, должна непременно отвѣтить чѣмъ либо на сдѣланный ей знакъ уваженія: или словеснымъ привѣтствіемъ, или ласковымъ взглядомъ, или движеніемъ руки, поклономъ, или-же тоже снятіемъ шляпы,—но во всякомъ случаѣ должна отвѣтить, какъ-бы ни-было велико различіе въ общественномъ положеніи между ею и при-

вѣтствующимъ лицомъ, чтобы не быть обвиненной въ пустомъ тщеславіи. Иѣтъ сословія, гдѣ идея необходимости субординаціи была-бы такъ строго проведена, какъ въ военномъ сословіи, и тѣмъ не менѣе уставъ предписываетъ офицеру, каковъ-бы ни былъ занимаемый имъ рангъ, отвѣчать на отдачу чести простаго рядоваго.

Иные очень оскорбляются, если на ихъ привѣтствіе не отвѣчаютъ и на основаніи этого считаютъ себя *справъ* не оказывать обидѣвшей ихъ особѣ никакихъ знаковъ уваженія. Не слѣдуетъ, однако, упускать изъ вида, что неотвѣтившій на привѣтствіе, можетъ быть близорукимъ или былъ очень занятъ какими нибудь мыслями и могъ не замѣтить оказаннаго ему вниманія и потому безъ всякаго намѣренія оказался неучтивымъ.

Допустимъ даже, что сдѣланная имъ невѣжливость есть результатъ его невоспитанности, — это ничуть не даетъ намъ права подражать его манерамъ и отплатить ему такой-же грубостью.

Въ многочисленныхъ городахъ, гдѣ большинство встрѣчаемыхъ людей вамъ незнакомы, привѣтствуютъ только личныхъ знакомыхъ, такъ какъ привѣтствовать всѣхъ было-бы утомительно.

Но въ малочисленныхъ мѣстахъ, въ селахъ, деревняхъ и т. д., гдѣ почти всѣ знаютъ другъ-друга, въ большинствѣ случаевъ всякій привѣтствуетъ встрѣчаемаго, особенно простой людъ — людей болѣе прилично одѣтыхъ, и было бы неумно пренебречь привѣтствіемъ и не отвѣтить на него. Во всякомъ случаѣ лучше быть расточительнымъ въ оказаніи уваженія другимъ, нежели скупымъ, потому что учтивость дѣлаетъ честь самому учтивому, тогда какъ невѣжа своей грубостью позоритъ самаго себя, и къ тому-же нельзя знать, въ какія отношенія придется въ будущемъ стать къ тому человѣку, котораго сегодня обидѣлъ.

Дамъ, почтенныхъ особъ и людей въ лѣтахъ — порядочный человѣкъ долженъ всегда привѣтствовать первымъ, не дожидаясь ихъ привѣтствія, и всегда уступать имъ дорогу. Но при восхожденіи на крутую лѣстницу, на опасной дорогѣ или идя съ фонаремъ необходимо идти впереди особы, которой вы желаете оказать уваженіе. Если лица, которыхъ вы собираетесь привѣтствовать, — особенно, если это дамы, — находятся въ обществѣ людей вамъ незнакомыхъ, то слѣдуетъ предварительно освѣдомиться взглядомъ, желаютъ-ли эти лица быть привѣтство-

ванными вами или нѣтъ; въ послѣднемъ случаѣ надо принять видъ, какъ будто вы ихъ не замѣтили.

Привѣтствія, исполняемыя мужчинами сидя.

Вышнее выраженіе уваженія состоитъ въ этомъ случаѣ въ простомъ наклоненіи верхней части корпуса, безъ опусканія взгляда, такъ какъ поклонъ въ такомъ положеніи никогда не можетъ служить знакомъ глубокаго уваженія.

Поклоны дамъ. Поклоны, исполняемые стоя.

Собственно поклонъ, *révérence*, удобнѣе всего разложить на 3 приема, которые должны быть, однако, тѣсно связаны между собой.

Первый приемъ.

Слѣдуетъ согнуть обѣ ноги въ колѣняхъ, поддерживая равновѣсіе на одной ногѣ, а другой ногой плавно скользнуть въ 4-ую заднюю пальцевую позицію, не скрещивая, при этомъ ногъ, такъ какъ это показалось-бы смѣшно.

Второй приемъ.

Съ переди стоящей ноги дегажируютъ на помѣщенную сзади, продолжаютъ сгибаніе колѣнь до тѣхъ поръ, пока корпусъ не будетъ уравновѣшенъ на стоящей сзади ногѣ и затѣмъ медленно выпрямляются. Тѣмъ временемъ пятка подпирающей ноги опустилась на полъ, вслѣдствіе чего впереди стоящая нога оказалась въ 4-ой пальцевой позиціи.

Если поклонъ долженъ служить только выраженіемъ учтивости, то взглядъ во время поклона слѣдуетъ устремить ласково на привѣтствуемое лицо; если-же желаютъ дать знакъ болѣе глубокаго уваженія, то дѣлаютъ *révérence* и уже въ концѣ перваго приема начинаютъ немного склонять корпусъ и и степенно опускаютъ взглядъ къ полу, а къ концу втораго приема постепенно выпрямляются, выпрямляя такъ же равномерно и ноги. Величина поклона и степень медленности его исполненія должны быть сообразованы со степенью уваженія, которое желаютъ выказать.

Третій пріємъ.

Впередѣ стоящей ногой скользять легко, чертя ею по полу, въ 3-ью подошвенную позицію.

Подготовительныя и заключительныя движенія.

Дама, смотря по надобности, дѣлаеть тѣ-же подготовительныя и заключительныя движенія, которыя были нами описаны въ поклонѣ кавалера.

Положеніе рукъ.

Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ принято, чтобы дама во время поклона складывала руки на талии. Мы находимъ, что лучше свободно опустить ихъ; оно къ тому-же болѣе распространено.

Прежде дамы имѣли обыкновеніе приводить руки во 2-ую позицію и придерживать платье, какъ въ менуэтѣ (рис. 141). Въ настоящее время этотъ обычай практикуется только при нѣкоторыхъ дворахъ, главнымъ образомъ, въ особенно торжественныхъ случаяхъ. Въ обыденныхъ общественныхъ отношеніяхъ такъ держать руки во время поклона болѣе не въ модѣ и такая манера показалась-бы искусственной.

Привѣтствіе дамы во время прохожденія мимо привѣтствуемаго ею лица.

Если дамы встрѣчаются на улицѣ, то онѣ привѣтствуютъ другъ друга только легкимъ наклоненіемъ впередъ верхней части корпуса, рѣдко сопровождаая это наклоненіе корпуса еще наклоненіемъ головы съ опущеніемъ взгляда. Если при этомъ остановиться и пристѣть, то это выглядитъ очень наивно, по дѣтски. Исключеніемъ служатъ лишь встрѣчи съ коронованными особами. При встрѣчахъ въ залѣ, наоборотъ, иногда, при извѣстныхъ обстоятельствахъ, является необходимость въ болѣе низкомъ поклонѣ; напр., если привѣтствуемая особа имѣетъ право на знаки особеннаго уваженія.

Такъ какъ вообще принято, чтобы кавалеры первые привѣтствовали дамъ, то дамѣ приходится обыкновенно только отвѣчать на привѣтствіе кавалера.

При такихъ встрѣчахъ съ кавалерами дамы всегда должны имѣть въ виду, что, если со стороны кавалера не послѣдовалъ ожидаемый поклонъ, то причиной этого могла быть излишняя скромность кавалера или опасеніе показаться навязчивымъ, дерзкимъ. Въ Англіи и Америкѣ принято, чтобы дама привѣтствовала первая.

Лицамъ, которые привѣтствуютъ изъ экипажа или окна необходимо отвѣтить поклономъ или движеніемъ руки, не останавливаясь; причемъ эти движенія должны быть тѣмъ замѣтнѣе, чѣмъ большее разстояніе раздѣляетъ привѣтствующихъ другъ друга.

Поклоны дамъ, исполняемые сидя.

Движеніе состоитъ изъ наклоненія верхней части корпуса, сопровождаемаго при извѣстныхъ обстоятельствахъ опущеніемъ взора, потому что дама можетъ и сидя сдѣлать поклонъ, долженствующій собой выразить глубокое уваженіе, какъ напр., при входѣ новыхъ гостей.

Въ этомъ случаѣ обыкновенно не принято, чтобы дамы вставали для привѣтствованія вошедшихъ; поднимается обыкновенно только хозяйка дома или-же та дама, на которой лежить обязанность принимать гостей.

Если даму апажируютъ на какой нибудь танецъ и она изъявляетъ согласіе или отказывается, то она дѣлаетъ легкій поклонъ сидя. Но если съ молодой сидицей дѣвицей заговариваетъ замужняя дама стоя, то первой приличнѣе встать.

Роль возраста.

Дѣти должны всегда кланяться по всѣмъ правиламъ приличія, потому что правильность поклона не сдѣлаетъ ихъ смѣшными; мало того, такая аккуратность, наоборотъ, обыкновенно гораздо болѣе правится, чѣмъ когда дѣти подражаютъ манерамъ взрослыхъ. Въ привѣтствіяхъ юноши и дѣвицы должны сквозить извѣстная доля скромности, что является особенно привлекательнымъ въ дѣвицѣ. Черезчуръ свободное обращеніе эмансипированныхъ молодыхъ дамъ производитъ непріятное впечатлѣніе.

Въ поклонахъ взрослыхъ особенная пунктуальность исполненія этихъ движеній по всѣмъ правиламъ искусства, по счету и т. п., выглядитъ неестественнымъ, потому что отъ

взрослыхъ предполагается, что они практикою уже пріобрѣли необходимый навыкъ для непринужденности въ движеніяхъ. Впрочемъ эта непринужденность никогда не должна обращаться въ небрежность.

Лица преклоннаго возраста ужь тѣмъ самымъ заслуживаютъ извѣстнаго почтенія. Движенія ихъ привѣтствій могутъ быть меньше и не должны отличаться живостью движеній молодежи, а тѣмъ болѣе превосходить ее въ этомъ отношеніи. Ласковый, исполненный доброжелательства взглядъ очень къ лицу преклонному возрасту. Всякая попытка съ его стороны молодиться, принимая манеры и костюмъ молодежи, кажется смѣшной.

Примѣненіе выраженій уваженія.

До сихъ поръ мы говорили только о механическихъ выраженіяхъ уваженія, — положеніи и движеніяхъ; теперь намъ предстоитъ болѣе трудная задача — опредѣленія случаевъ, когда и какое привѣтствіе должно быть употреблено, т. е. правильное примѣненіе ихъ, такъ какъ, очевидно, далеко не безразлично, какое привѣтствіе будетъ сдѣлано данному лицу.

Если вы, напр., позволите себѣ по отношенію къ вашему начальнику или какой нибудь высокопоставленной особѣ такое привѣтствіе, которое принято только между равными, то они могутъ обидѣться; если же вы вздумаете равное вамъ лицо привѣтствовать съ особеннымъ почтеніемъ, то оно можетъ счесть ваше поведеніе за насмѣшку, что, въ свою очередь, можетъ повести къ другимъ неприятнымъ недоразумѣніямъ.

Передача письма, прошенія и т. п. случаи.

Слѣдуетъ приблизиться къ той особѣ, которой вы желаете передать письмо или прошеніе и остановиться передъ нею въ 3-хъ шагахъ, причемъ послѣдній шагъ служить уже подготовительнымъ къ поклону.

Затѣмъ вы кланяетесь, выглядываете послѣ поклона на лицо, которому вы поклонились и подаете вашу бумагу правой рукой при помощи свободного закругленнаго движенія, которое не должно быть ни натянутымъ, ни аффектированнымъ.

При приближеніи слѣдуетъ держаться какъ можно проще и естественнѣе, потому что излишняя робость производитъ въ такихъ случаяхъ комическое впечатлѣніе.

Слѣдуетъ также избѣгать при этомъ слышнаго ступанія на каблуки, что, вообще, всегда неумѣстно.

Руки надо держать свободно опущенными, а предметъ который передается, какъ то уже было сказано, въ правой рукѣ и протянуть эту руку не во время поклона, а лишь по его окончаніи, когда вы уже успѣли выпрямиться.

Поклониться слѣдуетъ только одинъ разъ, потому что повторенные поклоны ни чуть не служатъ признакомъ особеннаго уваженія, а, наоборотъ, составляютъ просто неловкость и неучтивость, потому что вызываетъ со стороны привѣтствуемаго лица такіа-же повторенные поклоны.

Послѣ передачи предмета, слѣдуетъ снова взглянуть въ лицо той особѣ, которой вы этотъ предметъ передали, чтобы узнать не имѣеть-ли она вамъ чего либо сообщить; и лишь послѣ того, какъ вамъ взглядомъ или словомъ подали знакъ, что отпускаютъ васъ, слѣдуетъ опять поклониться, сдѣлать взадъ три шага, повернуться и удалиться.

Но при посѣщеніи высокопоставленныхъ или коронованныхъ лицъ при уходѣ вовсе не поворачиваются задомъ, а уходятъ à reculons, т. е. отступая назадъ.

Рѣдко случается, чтобы молодымъ людямъ не приходилось иногда передавать письма, прошенія, пробныя работы и т. п. лицамъ, расположеніе которыхъ для нихъ очень важно и на которыхъ они рассчитываютъ для полученія мѣста, рекомендаціи или какого нибудь другаго знака расположенія и участія.

Никто не станетъ оспаривать, что первое впечатлѣніе очень важно, часто является рѣшающимъ и вліяетъ на всю дальнѣйшую участь человѣка; и тѣмъ не менѣе многіе пренебрегаютъ имѣющимися въ ихъ распоряженіи средствами для произведенія болѣе выгоднаго впечатлѣнія.

Приводимый нами здѣсь случай можетъ служить примѣромъ тысячамъ ему подобныхъ случаевъ.

Къ начальнику одного учебнаго заведенія является лично одѣтый, но очень робкій и неловкій молодой человѣкъ, съ трудомъ выговаривающій слова и при каждомъ словѣ краснѣющій. Онъ проситъ о мѣстѣ, бывшемъ въ это время вакантнымъ.

Директоръ, улыбаясь, отвѣчаетъ ему: «я сообщу вамъ о результатахъ вашей просьбы письменно». Иными словами: вы мнѣ не нравитесь. Манеры молодого человѣка произвели на директора неблагопріятное впечатлѣніе.

Какъ только этотъ проситель вышелъ, входитъ элегантно одѣтый, развязный молодой человѣкъ и проситъ о томъ-же

мѣстѣ. Послѣ нѣсколькихъ краткихъ вопросовъ директоръ ему говорить: «приходите завтра въ мою канцелярію и мы тамъ исполнимъ необходимыя формальности для вашего поступленія на службу». Наружность просителя и его обращеніе поправились директору.

Вслѣдствіи этотъ эlegantный господинъ оказался незнающимъ, безправственнымъ и нигуда негоднымъ человѣкомъ, такъ что были вынуждены удалить его съ этой должности.

Первый-же молодой проситель, послѣ долгихъ исканій, получилъ наконецъ, благодаря хлопотамъ и посредничеству другаго лица, имѣвшаго возможность ближе познакомиться съ нимъ, очень скромную должность. Въ этой должности онъ все свое свободное время употреблялъ на литературныя труды, обратившіе вскорѣ на него всеобщее вниманіе. Принялись розыскивать автора этихъ замѣчательныхъ трудовъ: имъ оказался именно тотъ робкій и неловкій проситель, визитъ котораго директору мы только что описали.

И только 10 лѣтъ спустя послѣ этого событія онъ получилъ почетное, соотвѣтствующее его способностямъ мѣсто.

Передъ тѣмъ, какъ сдѣлать такой важный визитъ, слѣдуетъ всегда хорошенько обдумать, какой костюмъ является въ этомъ случаѣ наиболѣе подходящимъ. Военные при этомъ руководятся уставомъ, предписывающимъ имъ въ извѣстныхъ случаяхъ употребленіе извѣстной формы, извѣстную позу, знаки уваженія, обращеніе и т. д. Чиновникамъ гражданскаго вѣдомства, посящимъ мундиръ, уставъ тоже болѣе или менѣе предписываетъ извѣстную форму для извѣстныхъ случаевъ. Что-же касается до частныхъ лицъ, то фракъ или черный сюртукъ является для нихъ при такихъ обстоятельствахъ наиболѣе подходящимъ платьемъ.

При дворахъ царствующихъ лицъ тоже существуютъ опредѣленные уставы на счетъ костюма и т. п. для разныхъ случаевъ придворной жизни.

Къ высокопоставленнымъ лицамъ слѣдуетъ являться въ черномъ фракѣ, бѣломъ галстухѣ, бѣлыхъ перчаткахъ и съ цилиндромъ.

Къ лицамъ, занимающимъ положеніе, немногимъ отличающееся отъ вашего, слѣдуетъ являться въ черномъ сюртукѣ и черномъ-же галстухѣ. Но если вы, по торговымъ дѣламъ, посѣщаете коммерсанта въ его конторѣ, то черныи костюмъ не обязателенъ.

Во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ всегда обращать тщательное вниманіе на то, чтобы платье сидѣло на васъ порядочно и особенно — чтобы оно было чисто, безъ пятенъ.

Надо слѣдовать модѣ, насколько это безусловно требуется обстоятельствами, одинаково избѣгая, какъ слѣплаго подражанія ей, такъ и чрезмѣрнаго пренебреженія къ ней. Надо избѣгать всякихъ лишнихъ украшеній, бросающихся въ глаза прическу и т. п., но быть всегда аккуратно причесаннымъ и особенно заботиться объ опрятности бѣлья, рукъ и обуви. Небрежность въ маперахъ и въ платьѣ заставляетъ предположить со стороны посѣтителя непростительное невниманіе и невольно отталкиваетъ.

Желая посѣтить кого нибудь, мужчину или даму, слѣдуетъ всегда предварительно осведомиться о часахъ пріема.

Мужчины принимаютъ обыкновенно дѣловыхъ посѣтителей до полудня, дамы же — послѣ полудня. Часы завтрака и обѣда въ разныхъ домахъ тоже очень различны.

Если-бы дверь оказалась запертой, то надо велѣть доложить о себѣ или постучаться. Если на первый стукъ не послѣдуетъ отвѣта, то надо постучаться немного сильнѣе, такъ какъ лицо, находящееся въ комнатѣ можетъ быть немного слабо на ухо или же какъ разъ удалилось въ сосѣднее помѣщеніе. Случается также, что передъ дверью виситъ тяжелая занавѣсь или что нибудь другое въ этомъ родѣ, заглушающее звукъ.

Если на вторичный, болѣе сильный стукъ тоже не послѣдуетъ отвѣта, то лучше позвонить прислугу и велѣть доложить о себѣ, но отнюдь не входить въ кабинетъ или гостиницу, потому что, если вы въ нихъ никого не найдете, то цѣль вашего посѣщенія не будетъ вами достигнута, если же въ нихъ кто нибудь есть, то это лицо не желало бы потревоженнымъ и, значить, врядъ-ли обрадуется вашему посѣщенію.

Если дверь комнаты, въ которую вы вошли, была раньше заперта, то вамъ надо ее притворить за собой; но это слѣдуетъ сдѣлать не поворачиваясь совершенно спиной къ хозяину. Можетъ случиться, что лицо, къ которому вы явились, въ данную минуту сильно занято чѣмъ нибудь. Въ такомъ случаѣ слѣдуетъ остановиться не далеко отъ входа и не терять этого лица изъ виду, ожидая знака приблизиться. Еще около дверей слѣдуетъ сдѣлать поклонъ, а затѣмъ, остановившись въ трехъ шагахъ отъ того, къ кому вы имѣете дѣло, вновь поклониться

и тогда только передать свое прошеніе, письмо или какую нибудь другую бумагу, которую вы имѣете передать ему.

Не слѣдуетъ заговаривать первому, а ожидать, чтобы съ вами заговорили, и на всякій вопросъ отвѣчать скромно, коротко и такъ ясно, чтобы вопрошающему не пришлось повторить своего вопроса. Скромность краситъ всякаго, но чрезвычайная робкость составляетъ недостатокъ, который перфдно можетъ сильно повредить успѣху просителя.

Если въ томъ-же помѣщеніи находятся еще какія нибудь лица, то не слѣдуетъ позволить себѣ завести съ ними разговоръ, а только вѣжливо привѣтствовать ихъ.

Никогда не слѣдуетъ вслушиваться въ разсужденія этихъ постороннихъ лицъ и давать понять взглядами или же выраженіемъ лица свое одобреніе или порицаніе.

Подчасъ надо умѣть быть и слѣпымъ и глухимъ.

Чрезвычайно важно дать себѣ ясный отчетъ о томъ, чего, собственно говоря, желаешь; обдумать возможные отвѣты и вопросы и то, что самому придется отвѣчать. Надо также постараться не дать привести себя въ смущеніе.

Иной разъ человѣкъ, съ которымъ приходится имѣть дѣло, обладаетъ угрюмой наружностью, выглядитъ непривѣтливо и подчасъ обладаетъ непріятнымъ, пропизывающимъ писквозъ взглядомъ; онъ можетъ быть въ дурномъ настроеніи духа и т. д.

Такими вещами отнюдь не слѣдуетъ смущаться, а сдѣлать видъ, какъ будто вы ничего не замѣчаете.

Если вамъ необходимо предложить принимающему васъ лицу нѣсколько вопросовъ, то полезно предварительно вкратцѣ записать ихъ на небольшомъ листочкѣ и прочесть этотъ листочекъ въ передней, чтобы не пришлось сдѣлать лишняго визита.

Для примѣра мы приведемъ здѣсь случай, очень часто встрѣчающійся въ обыденной жизни.

Молодой человѣкъ, изучившій торговое дѣло, является въ контору коммерсанта, имѣя рекомендательное письмо изъ А. Онъ на листочкѣ написалъ себѣ четыре слова: рекомендація, мѣсто, куда? деньги.

Принципаль принимаетъ его и завязывается слѣдующій разговоръ:

— Что вамъ желательно?

— Г. N. изъ А. былъ такъ добръ, что далъ мнѣ къ вамъ слѣдующее рекомендательное письмо.

— Очень пріятно познакомиться съ вами. Сколько времени вы рассчитываете пробыть здѣсь, въ Б.?

— Мнѣ хотѣлось-бы найти здѣсь какія нибудь занятія, и я былъ-бы особенно счастливъ, если-бы мнѣ выпала честь службы въ вашей многоуважаемой фирмѣ.

— Очень сожалѣю, что въ настоящее время ничего не могу вамъ предложить въ этомъ родѣ. Дѣла у насъ здѣсь идутъ такъ вяло, что всякій предприниматель болѣе озабоченъ сокращеніемъ числа своихъ служащихъ, нежели увеличеніемъ его.

— Въ такомъ случаѣ я осмѣливаюсь покорнѣйше просить васъ быть столь добрымъ и указать мнѣ, куда я долженъ отправиться для присканія себѣ мѣста.

— Мнѣ кажется, что въ В. вы скорѣе могли-бы пристроиться, потому что тамъ теперь въ дѣлахъ сильный подъемъ.

— Осмѣливаюсь еще обратиться къ вамъ съ покорнѣйшей просьбой. Г. Н. сообщилъ мнѣ, что въ случаѣ, если-бы я въ Б. не нашелъ никакихъ занятій и нуждался въ средствахъ, то я могу передать вамъ этотъ чекъ.

— Съ удовольствіемъ. Я прикажу сейчасъ-же выплатить вамъ эту сумму.

Возьмемъ, для примѣра, случай, тоже очень часто встрѣчающійся въ жизни. Положимъ, что молодой человѣкъ желаетъ получить въ какомъ нибудь учебномъ заведеніи мѣсто преподавателя или воспитателя.

Для этого ему нужно будетъ обратиться къ попечителю даннаго учебнаго округа, отъ котораго зависятъ такого рода назначенія.

Въ этихъ случаяхъ слѣдуетъ всегда, надѣясь на успѣхъ, вмѣстѣ съ тѣмъ приготовиться и къ неудачѣ.

Надежда придаетъ человѣку болѣе открытый, ласковый видъ, пропадающій—когда человѣкъ угнетенъ боязнью и заботой. При томъ-же при самообладаніи, легче сохранить необходимое для быстрого соображенія присутствіе духа, дающее не рѣдко возможность, даже при дурномъ положеніи дѣла, удачными отвѣтами, повернуть все къ лучшему.

Слѣдуетъ особенно стараться не дать привести себя въ смущеніе неожиданными затрудненіями и формальностями и въ возможно большей степени воспользоваться благоприятнымъ моментомъ, чтобы не быть вынужденнымъ повторить свое посѣщеніе и вновь обезпокоить своей просьбой.

Такія высокопоставленные лица бываютъ обыкновенно завалены работой и имѣютъ очень мало свободнаго времени.

На всякій случай слѣдуетъ взять съ собой не только безусловно необходимые документы, вродѣ паспорта, метрическаго свидѣтельства, учебныхъ аттестатовъ и дипломовъ, но и сви-

дѣтельства лицъ, у которыхъ вамъ приходилось преподавать и т. п. бумаги. Иногда все дѣло рѣшается какимъ нибудь не важнымъ свидѣтельствомъ, даннымъ вамъ лицомъ, оказавшимся случайно извѣстнымъ г-ну попечителю.

Приведемъ разговоръ въ томъ видѣ, какъ онъ обыкновенно происходитъ въ такихъ случаяхъ и положимъ, что молодой человекъ хлопочетъ о мѣстѣ преподавателя танцевъ или гимнастики и уже передалъ попечителю свое прошеніе.

Попечитель. Вы желаете занять мѣсто преподавателя танцевъ въ какомъ нибудь заведеніи?

Проситель. Точно такъ, ваше превосходительство.

Поп. У кого вы изучали ваше искусство и какія можете представить свидѣтельства?

Прос. Вотъ мои учебные аттестаты, а вотъ свидѣтельства моихъ учителей и нѣкоторыхъ лицъ, у которыхъ я имѣлъ честь преподавать.

Поп. Прекрасно. Отправьтесь къ управителю моей канцеляріи и подайте ему формальное прошеніе, приложивъ къ нему паспортъ, метрическое свидѣтельство, ваши аттестаты и удостовѣреніе отъ полиціи, что вы лицо политически благонадежное и не принадлежите ни къ какому тайному сообществу.

Вѣроятно, затѣмъ со стороны попечителя послѣдуетъ какой нибудь знакъ, которымъ онъ дастъ понять просителю, что тотъ можетъ удалиться, въ каковомъ случаѣ слѣдуетъ уйти, поклонившись предварительно, при соблюденіи пріемовъ, уже описанныхъ нами выше.

Надо всегда помнить, что если, съ одной стороны, не слѣдуетъ поддаваться чувствамъ робости и смущенія, чтобы не забыть какого нибудь существеннаго вопроса, то, съ другой стороны, не слѣдуетъ тоже утруждать лицъ, занимающихъ такое высокое общественное положеніе, вопросами, на которые могутъ дать удовлетворительные отвѣты ихъ подчиненные.

Визиты.

Если дверь, черезъ которую вы вошли, была раньше занерта, то вамъ слѣдуетъ затворить ее за собой, но сдѣлать это такъ, чтобы не повернуться къ лицамъ, находящимся въ комнатѣ, спиной.

Поклона не слѣдуетъ начинать, пока вы держитесь за ручку двери. Если открывается лѣвая половина двери, то от-

кройте и закройте ее лѣвой рукой, а подготовительный шагъ для поклона сдѣлайте вправо; въ противномъ случаѣ сдѣлайте то-же съ другой стороны.

Если-бы при вашемъ входѣ въ гостинную хозяйка дома, хозяйка или-же замѣняющая ихъ особа, оказались недалеко отъ васъ, то вы должны сдѣлать первый поклонъ ей, а затѣмъ второй, если это въ данномъ обществѣ принято, остальнымъ лицамъ. Въ противномъ случаѣ, первый поклонъ дѣлается всему обществу и уже затѣмъ отыскивается главная особа, которая въ это время, вѣроятно, уже вышла вамъ на встрѣчу.

На ней и лежитъ обязанность представить васъ и предложить присѣсть. Въ такихъ случаяхъ обыкновенно хозяйка дома или замѣняющее ее лицо, бываетъ очень любезна, иногда чересчуръ, чего, конечно, слѣдовало-бы избѣгать. При этомъ, напр., можетъ быть сказано: имѣю честь представить вамъ, пользующагося міровой извѣстностью виртуоза Г. Рубинштейна, имя котораго вамъ, конечно, всѣмъ извѣстно. Онъ былъ такъ любезенъ, что согласился удостоить нашъ вечеръ своимъ присутствіемъ. Или: позвольте вамъ представить, столь цѣнимаго нашей публикой, драматическаго артиста Г. С. Или: имѣю честь представить вамъ его превосходительство господина тайнаго совѣтника Н., оказывающаго намъ честь присутствовать на нашемъ вечерѣ.

Затѣмъ уже представляютъ вошедшему присутствующихъ по порядку, называя имя и общественное положеніе представляемаго, причемъ учтивымъ движеніемъ указывается эта представляемая особа. Напр.: г-нъ статскій совѣтникъ профессоръ Б.; m-me А.; генералъ М.; mademoiselle Ф. и т. д., причемъ вошедшій долженъ отвѣтить какой нибудь любезностью или почтительнымъ поклономъ.

Но такой способъ употребляется только въ тѣхъ случаяхъ, когда собравшееся общество немногочисленно.

Если-же общество многочисленное и находится въ движеніи, то поступаютъ иначе. Хозяйка дома внимательно слѣдитъ за входящими, чтобы не поставить ихъ въ затрудненіе. Она выходитъ имъ на встрѣчу, выискиваетъ мѣсто и представляетъ лишь тѣмъ лицамъ, знакомство съ которыми имъ можетъ быть особенно пріятно и затѣмъ предоставляетъ гости самому себѣ. Если-бы тотъ пожелалъ познакомиться съ той или другой особой изъ присутствующихъ, то онъ всегда можетъ обратиться къ хозяйкѣ дома, замѣняющему ее лицу или къ кому нибудь изъ знакомыхъ, знающему это лицо, съ просьбой представить его.

Обыкновенно принято въ обществѣ представлять сперва кавалера дамѣ, а затѣмъ уже даму кавалеру. Но если кавалеръ — лицо, занимающее высокое общественное положеніе, а дама — въ роли возможной просительности, то поступаютъ обратно — сперва представляютъ даму. Если представляемые другъ другу лица оба мужчины, то представляютъ сперва занимающаго менѣе высокое общественное положеніе — занимающему болѣе высокое положеніе, младшаго лѣтами — болѣе старшему, хорошаго пріятеля — менѣе знакомому лицу и т. д., соблюдая такой порядокъ, чтобы болѣе важное лицо представлялось послѣднимъ.

Если-бы вы пожелали покинуть многочисленное общество до разъѣзда гостей, то надо постараться незамѣтно приблизиться къ хозяйкѣ дома, поблагодарить ее за любезный пріемъ и привести какую нибудь уважительную причину, заставляющую васъ, къ сожалѣнію, преждевременно покинуть столь пріятное общество. Прощаться открыто, такъ, чтобы всѣ присутствующіе могли это замѣтить, считается неприличнымъ и производить непріятное впечатлѣніе. Если-же вы остались до общаго разъѣзда, то надо почтительно раскланяться съ хозяевами и оставшимися гостями.

Когда общество немногочисленное и вашъ визитъ долженъ быть непродолжителенъ, то слѣдуетъ сперва проститься съ хозяйкой или хозяиномъ дома, которые, обыкновенно, провожаютъ гостя, затѣмъ поклониться всему обществу и удалиться такимъ образомъ, чтобы около двери вы очутились еще разъ лицомъ къ публикѣ и тогда уже ловко выйти, пятясь задомъ.

Иные уходятъ тихонько изъ общества, не желая на себя обратить вниманіе и потревожить гостей. Это называется французской манерой удаленія.

Есть, конечно, случаи, въ которыхъ такого рода учтивость умѣстна, какъ, напр., на публичныхъ балахъ и посѣщаемыхъ многочисленнымъ обществомъ танцевальныхъ вечерахъ, гдѣ присутствующіе платятъ за входъ и т. п. собраніяхъ. Но тамъ, гдѣ вы приглашены, какъ гость, такое исчезновеніе допустимо лишь въ томъ случаѣ, если нѣтъ никакой возможности приблизиться къ хозяйкѣ дома, чтобы проститься съ ней, не привлекая на себя всеобщаго вниманія и не беспокоя присутствующихъ.

Однако даже и въ этомъ случаѣ слѣдуетъ, на дняхъ, — чѣмъ скорѣе, тѣмъ лучше — сдѣлать принимавшимъ васъ визитъ и извиниться за невольное исчезновеніе не простившись.

Правила приличія за столомъ.

Эти правила составляютъ камень преткновенія не только для молодыхъ людей, но и для лицъ болѣе зрѣлаго возраста. Дѣло въ томъ, что обычаи и взгляды на этотъ счетъ въ разныхъ странахъ и сословіяхъ до такой степени различны, порой прямо противоположны другъ другу, что иногда бываетъ чрезвычайно трудно принять надлежащее поведеніе.

Въ этихъ случаяхъ лучше всего руководствоваться слѣдующими правилами. Старайтесь никогда не быть первымъ, чтобы можно было наблюдать другихъ. Ыдите и пейте лучше слишкомъ мало, нежели слишкомъ много. Старайтесь незамѣтно наблюдать за присутствующими, особенно за хозяйкой дома. Старайтесь не дѣлать того, что вамъ самимъ было-бы хоть сколько нибудь непріятно, если-бы это было сдѣлано кѣмъ нибудь по отношенію къ вамъ. Уступайте во всемъ первенство дамамъ.

Говорите лучше мало, нежели слишкомъ много.

Упомянемъ кстати объ ошибкѣ, въ которую часто впадаютъ сами хозяева. Нѣкоторые изъ нихъ не умѣютъ держаться золотой середины и подчуютъ своихъ гостей или слишкомъ мало, или слишкомъ много. Послѣднимъ грѣшатъ чаще всего въ Россіи. Если невѣжливо ограничиться однимъ общимъ приглашеніемъ не стѣняться, не предлагая ничего въ частности, то столь-же не любезно предлагать гостямъ что-либо по три раза и болѣе.

На счетъ обхожденія за столомъ написано не мало книгъ, но нѣтъ возможности безусловно руководиться ими. Конечно, полезно ознакомиться съ возможно большимъ количествомъ сочиненій, касающихся этого вопроса; но это ничуть не избавляетъ отъ необходимости слѣдить за хозяевами и ихъ гостями.

Каждый авторъ описываетъ обыкновенно обычаи и правила приличія своей родной страны и той общественной среды, въ которой ему приходится вращаться.

Въ Англіи обѣденный этикетъ доведенъ до крайности и тѣмъ не менѣе въ другихъ странахъ нѣныя англійскія обыкновенія показались-бы верхомъ неприличія, какъ, напр., выносласкиваніе послѣ обѣда рта въ присутствіи всѣхъ.

Въ Германіи, напр., считается неприличнымъ брать съ блюда не ближайшій кусокъ, тогда какъ на обѣдахъ богатыхъ русскихъ помѣщиковъ каждый изъ гостей выбираетъ себѣ то,

что ему больше нравится. Но, оговариваемся, что въ Россіи принято подавать на блюдахъ такъ много, что обыкновенно еще остается лишнее, тогда какъ въ другихъ странахъ количество подаваемого аккуратно рассчитано по числу присутствующихъ.

Въ Англіи существуетъ обыкновеніе подавать жаркое на столъ не разрѣзаннымъ, причемъ гостю предлагаютъ честь раздѣлить оное на части, чѣмъ иногда приводятъ гостя въ очень неловкое положеніе, если онъ не знакомъ съ приемами разрѣзанія ростбифа, птицы, дичи и т. п.

Англичане въ этомъ дѣлѣ большіе мастера. Умѣніе ловко разрѣзать жаркое составляетъ у нихъ особый предметъ воспитанія. Въ случаяхъ, подобныхъ вышеприведеннымъ, мы советуемъ неопытному въ разрѣзаніи мяса гостю лучше со-
• няться въ своемъ неумѣиіи, нежели дать образецъ его. Первое простятъ скорѣе втораго.

Если бы гостю показалось, что надъ нимъ подшучиваютъ, то надо сдѣлать видъ, какъ будто не замѣчаешь этого и ни въ какомъ случаѣ не обижаться. Не вы первый, не вы и послѣдній, которому суждено оказаться въ такомъ неловкомъ положеніи. Если-бы у васъ среди присутствующихъ оказался другъ, которому вы могли-бы довѣриться, то можно попросить у него указаній, какъ держать себя, въ чемъ вамъ, вѣроятно, не откажутъ. Учиться не стыдно и съдому и учениѣйшему. Учись, чтобы жить и живи, чтобы учиться.

Не рѣдко приходится слышать мнѣніе, будто англичане относятся къ незнакомымъ имъ лицамъ очень холодно и не привѣтливо, даже отталкивающимъ образомъ. Это несправедливо. Вообще говоря, они очень услужливы и любезны по отношенію къ скромнымъ людямъ; но, конечно, между ними есть и исключенія, люди, одинаково невыносимые и въ Англіи и вѣе ея.

✓ Если подаютъ рыбу, то никогда не слѣдуетъ разрѣзать ее ножемъ, такъ какъ это считается верхомъ неприличія.

Возьмите въ лѣвую руку корочку хлѣба и съ ея помощью раздѣлите рыбу на куски вилокъ.

Разныя вина пьются въ разнаго рода рюмкахъ и стаканахъ, бѣлыхъ и цвѣтныхъ. Кому неизвѣстно, въ какихъ рюмкахъ пьются различныя вина, тотъ пусть наблюдаетъ за своими сосѣдями, стараясь подражать имъ.

Не смѣемъ входить въ болѣе подробное изложеніе выше-сказаннаго и назначать правила для каждаго подаваемого

блюда; ограничимся нѣсколькими общими правилами на счетъ того, какъ слѣдуетъ держать себя за столомъ.

Направляясь къ столу слѣдуетъ предложить руку дамѣ, подходящей къ вамъ по росту и общественному положенію.

Если вы близкій другъ вашихъ хозяевъ или принадлежите къ ихъ хорошимъ знакомымъ или почетный гость, то можете предложить правую руку хозяйкѣ дома. Въ противномъ случаѣ лучше подождать, пока наиболѣе почетные гости не сдѣлаютъ свой выборъ. Кавалерамъ въ лѣтахъ слѣдовало бы предлагать руку дамамъ имъ соотвѣтствующаго возраста.

Но если-бы какая нибудь дама болѣе зрѣлаго возраста осталась неприглашенной, то и молодой человѣкъ можетъ предложить ей руку.

Слѣдуетъ постараться повести ко столу такую даму, съ которой вы можете бесѣдовать на извѣстномъ ей языкѣ и успѣли раньше немного познакомиться,—потому что обыкновенно садятся ко столу рядомъ со своей дамой.

Въ нѣкоторыхъ домахъ существуетъ обычай распредѣлять мѣста заранее. Постарайтесь сѣсть съ лѣвой стороны своей дамы. Въ антрактахъ слѣдуетъ занимать по преимуществу свою даму, не неглижируя, впрочемъ, и другими гостями. Оживленная бесѣда составляетъ хорошую приправу для обѣда.

Къ сожалѣнію, существовать не мало господъ — между ними и люди чрезвычайно ученые и обладающіе обширнымъ опытомъ и знаніемъ жизни — не имѣющихъ дара вести легкой разговоръ и у которыхъ языкъ развязывается лишь тогда, когда общій разговоръ случайно коснется имъ знакомой тѣмы. Особенными мастерами въ такой легкой бесѣдѣ являются французы. Ужасно непріятно сидѣть между двумя особами, которыя только и знаютъ, что «да» и «нѣтъ».

Но столь-же непріятно и такое положеніе, когда приходится сидѣть около какого нибудь болтуна, недающаго никому слова сказать, ежеминутно перебивающаго всѣхъ и воображающаго, что знаетъ все лучше другихъ. Такого рода господа часто положительно невыносимы.

Отвѣчать съ наполненнымъ нищей ротомъ считается неприличнымъ и потому еще болѣе неприлично обращаться къ кому нибудь съ вопросомъ, когда тотъ ревностно занятъ ѣдою.

Тамъ, гдѣ, какъ, напр., у насъ, въ Россіи, существуетъ обычай начинать обѣдъ закуской, надо прежде чѣмъ хлопотать о своей особѣ, позаботиться о своей дамѣ. Какъ только вы сѣли за столъ, снимите перчатки и разстелите салфетку на колѣняхъ. Засовывать ее за галстухъ или жилетку выглядитъ по дѣтски.

Когда вамъ подали какое нибудь блюдо, надо, если-бы оно оказалось очень горячимъ, все же, взявъ въ руки ложку, ножикъ или вилку, сдѣлать видъ, будто вы собираетесь ѣсть. Ожидать другихъ въ настоящее время уже не такъ принято; но, конечно, лучше слѣдовать примѣру прочихъ гостей, особенно тѣхъ изъ нихъ, которые уже знакомы съ обычаями дома.

Сунъ слѣдуетъ ѣсть съ края ложки, а не съ ея носика и воздерживаться отъ слышнаго прихлебыванія.

Ѣсть ножомъ считается неприличнымъ; но еще неприлично брать или отрѣзать себѣ что нибудь ножомъ съ блюда.

Если приходится брать съ блюда самому, то не слѣдуетъ долго искать и лучше взять меньше, нежели другіе, чѣмъ больше ихъ. Во всякомъ случаѣ, приличнѣе взять тотъ кусокъ, который лежитъ ближе къ вамъ.

Въ Майницѣ стоялъ одно время прусскій и австрійскій гарнизонъ. За обѣдомъ, на которомъ присутствовали офицера обоихъ государствъ, былъ поданъ жареный гусь, причемъ очень аппетитный кусочекъ оказался на сторонѣ одного австрійскаго офицера. Прускій офицеръ возмѣтившій желаніе овладѣть этимъ лакомымъ кусочкомъ, завелъ разговоръ о Фридрихѣ II, и, между прочимъ, замѣтилъ: нашъ старый Фритцъ былъ такимъ тонкимъ дипломатомъ, что умѣлъ все повернуть по своему, — такъ какъ было ему нужно. При этомъ офицеръ повернулъ блюдо именно такъ, какъ ему самому было нужно. Австріецъ, замѣтивши продѣлку офицера, очень спокойно повернулъ блюдо опять по прежнему, проговоривъ на своемъ австрійскомъ нарѣчій: а нашъ добрый Францль оставлялъ охотно все по старому.

То, что вы положили себѣ на тарелку, надо все съѣсть или, по крайней мѣрѣ, большую часть.

Не прикоснуться къ пищѣ — считается въ высшей степени неприличнымъ.

Если вы какого нибудь блюда не выносите, то лучше ничего не брать и извиниться.

Выплевывать на тарелку обглоданныя косточки и т. п. тоже не слѣдуетъ. Лучше ножомъ или вилкой положить ихъ на край тарелки. Не слѣдуетъ также во время ѣды держать кости руками.

Употреблять за обѣдомъ носовой платокъ слѣдуетъ какъ можно меньше и пользоваться имъ, по возможности, безъ шума.

Во многихъ домахъ считается неприличнымъ разрѣзывать куски хлѣба ножомъ за обѣдомъ и ужиномъ: слѣдуетъ отламывать отъ своего куска небольшіе кусочки. Но за часомъ и

кофе можно пользоваться пожомъ для намазыванія масла и въ случаѣ необходимости и для разрѣзыванія хлѣба.

Если вино разносится лакеемъ, то каждый кавалеръ долженъ предложить вина тѣмъ дамамъ, которыя къ нему сидятъ ближе.

Если вашъ сосѣдъ предлагаетъ вамъ вина, то учтивѣ выпить именно предложеннаго вина. Но если вы изъ гигиеническихъ или какихъ нибудь другихъ причинъ предпочитаете другой сортъ, то должны извиниться.

Если вы желаете предложить своему сосѣду или дамѣ вина, то слѣдуетъ предварительно освѣдомиться, какой сортъ они предпочитаютъ.

Многіе обижаются, если кто нибудь отказывается отъ предложеннаго ими вина или какого нибудь другаго напитка, не думая о томъ, что принуждать кого либо поступать противъ воли, во вредъ своему здоровью, неразумно и потому совершенно неприлично.

Пить за здоровье другихъ или провозглашать тосты принято тоже только въ дружескомъ кружкѣ или при какихъ нибудь особенныхъ обстоятельствахъ.

Вставая изъ-за стола, надо опять постараться послѣдовать принятымъ вашими хозяевами обычаямъ. Въ одномъ домѣ существуетъ обыкновеніе опрятно складывать салфетки и класть ихъ на столъ; въ другомъ домѣ ихъ просто кладутъ на столъ, чтобы не быть принятымъ за служившаго въ лакеяхъ; въ третьемъ --- вѣшаютъ салфетку на спинку стула и не поднимаютъ ее, если она упадетъ на полъ. Что ни городъ, то по-ровъ, что ни деревня, то обычай --- говорить пословица.

Собираясь поблагодарить хозяевъ, слѣдуетъ тоже взять примѣръ съ тѣхъ изъ гостей, у которыхъ вы замѣтили за обѣдомъ лучшія манеры.

На балахъ.

Приглашенія на балъ должны быть разсланы, по крайней мѣрѣ, за недѣлю до бала, чтобы дамы имѣли возможность позаботиться о своемъ туалетѣ. При этомъ въ приглашеніяхъ должно быть всегда точно обозначено время пачатія бала.

Если вы намѣрены принять приглашеніе, то должны увѣдомить пригласившаго васъ лица о вашемъ согласіи, по крайней мѣрѣ, за три дня до бала, поблагодаривъ за оказанную честь.

Особамъ, пригласившимъ васъ, вы обязаны, приняли-ли вы приглашеніе или нѣтъ — безразлично, не позже 8-ми дней послѣ бала сдѣлать визитъ.

Визитъ этотъ ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть замѣненъ присылкой карточки. На частныхъ балахъ хозяйинъ дома или-же особа, дающая балъ, и нѣсколько гостей, принимающихъ участіе въ устройствѣ бала, обыкновенно поджидаютъ гостей въ первой комнатѣ, привѣтствуютъ ихъ и предлагаютъ дамамъ руку, чтобы провести ихъ въ гостинную.

Когда явилось уже достаточное число гостей, все общество отправляется въ бальный залъ, причемъ молодыя дамы, намѣревающіяся принять участіе въ танцахъ, сопровождаются туда матерями, старшими родственницами или-же вообще болѣе пожилыми, имъ знакомыми, дамами.

Въ хорошемъ обществѣ практикуется прекрасный обычай, по которому кавалеръ, желающій танцевать съ незнакомой ему дамой, долженъ быть предварительно представленъ ей сопровождающей ее дамой или-же какимъ нибудь общимъ знакомымъ. Обыкновенно эти представленія дѣлаются хозяиномъ дома, хозяйкой, а на публичныхъ балахъ — распорядителемъ бала, причемъ произносится только фамилія кавалера, т. е. только кавалера представляютъ дамѣ, такъ какъ предполагается, что кавалеръ, пожелавшій быть представленнымъ дамѣ, уже знаетъ ея фамилію. По окончаніи представленія кавалеръ обыкновенно обращается къ дамѣ съ просьбой оказать ему честь — протанцевать съ нимъ извѣстный тапецъ.

Слово «честь» въ этомъ случаѣ отнюдь нельзя замѣнять словомъ «удовольствіе».

На балахъ, даваемыхъ частными обществами или собраниями, обращаются съ просьбой о представленіи къ распорядителю танцами. Къ нему-же обращаются и дамы, неимѣющія на балу знакомыхъ.

Поведеніе кавалеровъ по отношенію къ дамамъ.

Что это поведеніе должно быть учтиво и исполнено предупредительности, настолько уже всѣмъ извѣстно, что рѣдко случается кому нибудь рѣзко погрѣшить противъ этого общаго правила приличія. Но имѣется масса подробностей любезнаго и вѣжливаго обращенія, къ которымъ господа кавалеры далеко не всегда относятся съ должнымъ вниманіемъ.

Танцующимъ кавалерамъ бываетъ обыкновенно очень непріятно, если на балу мало дамъ, и они сердятся, что не

могут танцовать столько, сколько-бы имъ хотѣлось, забывая обыкновенно о другихъ средствахъ, находящихся въ ихъ распоряженіи, чтобы скоротать время. Вѣдь они могутъ, напр., не стѣсняясь, завести съ кѣмъ нибудь разговоръ объ интересующемъ ихъ предметѣ, могутъ отправиться въ курительную комнату или сыграть партію — другую въ карты и т. п.; тогда какъ дамамъ, охотницамъ до танцевъ, не остается другого выхода, какъ ожидать, чтобы ихъ пригласили и, если этого не случится, *faire bonne mine au mauvais jeu*, т. е. скрыть свою досаду и подъ какимъ нибудь предлогомъ, напр., нездоровья, удалиться въ дамскую уборную, чтобы тамъ отвести душу или выплакаться на свободѣ — что тоже бываетъ.

И вотъ эти-то люди называютъ провести весело время на балу. Вотъ каковымъ иногда бываетъ то удовольствіе, къ которому готовится заранѣе цѣлыми недѣлями, съ нетерпѣніемъ его ожидаютъ и затрачиваютъ на него много денегъ и труда.

Если-бы наши молодые кавалеры пораздумали немного о томъ, какова должна быть досада на балу молоденькой, любящей потащовать дамъ, принужденной сидѣть неподвижно и смотрѣть на веселіе другихъ, то имъ, конечно, самымъ стало-бы стыдно за свою неучтивость, и они, навѣрно, стали-бы на балахъ, гдѣ дамъ больше, чѣмъ кавалеровъ, танцовать со всѣми дамами — даже тогда, когда они были-бы уже уставши. Не забывайте, милостивые государи, того, что тотъ, кто хочетъ принимать участіе въ общемъ увеселеніи, самъ долженъ ему содѣйствовать всѣми зависящими отъ него средствами. Но и вы, милостивыя государины, также не должны negliжировать тѣми, которыми учтивостями.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда на фигурные танцы приглашаютъ заранѣе, вамъ слѣдовало-бы хорошенько запомнить, кѣмъ вы приглашены и на какіе именно танцы.

Пренебреженіе этимъ правиломъ часто влечетъ за собой большія непріятности, потому что лишается возможности танцовать не только кавалеръ, которому вы не сдержали слово, но и его *vis-à-vis* со своей дамой, передъ которыми онъ принужденъ извиниться, такъ какъ въ послѣдній моментъ уже трудно, а подчасъ и совсѣмъ невозможно найти необходимыхъ *vis-à-vis*. Обязанность найти *vis-à-vis* падаетъ въ такомъ случаѣ, конечно, на того кавалера, которому дама манкировала словомъ и онъ долженъ сдѣлать все возможное, чтобы исполнить этотъ свой долгъ. Въ этомъ ему помогаетъ обыкновенно распорядитель танцами, но не всегда бываетъ въ состояніи помочь.

Въ сожалѣнію, дѣйствительно существуютъ дамы, которыя иногда даютъ свое слово на одинъ и тотъ-же танецъ второму, приглашающему ихъ кавалеру, если этотъ кавалеръ имъ больше нравится и потомъ оправдываются тѣмъ, что будто-бы дали слово на танецъ, слѣдующій за этимъ; или-же говорятъ, что онѣ пеняли, будто ихъ приглашаютъ на слѣдующій за этимъ танецъ и употребляютъ тому подобнаго рода увертки. Иныя дамы доводятъ свою дерзость до того, что говорятъ такія вещи прямо въ лицо кавалеру, пригласившему ихъ, сознавая въ душѣ, что это неправда. Но такія дамы вскорѣ обращаютъ на себя вниманіе общества и дѣлаются предметомъ всеобщаго пренебреженія, вполне заслуженнаго ими. И если затѣмъ кавалеры сговариваются не приглашать такихъ дамъ, то, конечно, на нихъ нельзя быть за это въ претензии.

Когда для кадрили, мазурки или котильона приглашаютъ заранѣе, то кавалеръ формулируетъ свое приглашеніе такъ: могу-ли я имѣть честь просить васъ на первую (или вторую и т. д.) кадрили? Или: если вы, *mademoiselle*, еще не ангажированы на вторую кадрили, то не окажете-ли мнѣ эту честь, позволивъ пригласить васъ, и т. п. На что отвѣчаетъ: съ удовольствіемъ! или: я очень польщена вашимъ приглашеніемъ! или, если, напр., приходится отказать: очень сожалѣю, что не могу принять ваше приглашеніе на первую кадрили, такъ какъ уже ангажирована, но съ удовольствіемъ могу вамъ обѣщать вторую, и т. п.

Если кавалеръ желаетъ пригласить даму на круговой танецъ, то онъ подходитъ къ ней, кланяется и можетъ присоединить къ шоклону еще такое словесное приглашеніе: могу ли имѣть честь просить васъ на (слѣдуетъ названіе танца); или-же: могу-ли васъ просить на туръ? или: если вы, *mademoiselle*, не устали, вы бы очень осчастливили меня позволеніемъ протанцовать съ вами туръ и т. п.

Если дама принимаетъ приглашеніе, то она встаетъ и идетъ танцевать; если-же отказывается, то говорить, не вставая: извините пожалуйста, я въ настоящую минуту очень устала или: я не могу танцевать круговыхъ танцевъ, — у меня дѣлается головокруженіе; или: я только что отказала этому кавалеру; или: я уже приглашена и меня ждутъ и т. п.

Отказавшей дамѣ никогда не слѣдовало-бы тотчасъ затѣмъ идти танцевать съ другимъ кавалеромъ, такъ какъ это можетъ доставить ей большія непріятности: она должна немного обождать.

Часто случается, что кавалеръ, оскорбленный тѣмъ, что дама, отказавъ ему, пошла тотчасъ танцовать съ другимъ, считаетъ себя *вправѣ* требовать, чтобы отъ такой дамы было совершенно отнято право танцовать, въ результатъ чего — бывають иногда очень непріятныя сцены.

Дѣйствительно, такое поведеніе со стороны какой нибудь дамы безспорно неприлично, и ни одна порядочно воспитанная дама не позволитъ себѣ такой выходки; но мы осмѣливаемся также, съ другой стороны, оспаривать и *право* кавалера помѣшать ей танцовать, яко-бы вытекающее изъ ея поведенія. Это право принадлежитъ отнюдь не оскорбленному кавалеру, а хозяину дома или-же распорядителю танцами и то въ совершенно исключительныхъ случаяхъ.

Но какимъ-же образомъ могутъ хозяинъ дома или распорядитель танцами разсудить это дѣло и поступить съ строгой справедливостью?

Бывають кавалеры, никогда не учившіеся танцовать правильно, но воображающіе, что они замѣчательные танцоры, потому что они дѣлають разные необыкновенные прыжки, кривляются, принимаютъ странныя позы, посяютъ по залу быстрѣе другихъ и удивляютъ танцоровъ, тоже не имѣющихъ надлежащаго понятія о танцахъ.

Посторонніе нерѣдко говорятъ такому танцору откровенно или проницески комплименты, еще подливающіе масла въ огонь, такъ что тотъ весь проникается сознаніемъ своего несомнѣннаго превосходства въ искусствѣ Терпсихоры. Теперь онъ уже желаетъ превзойти самаго себя и тѣмъ дѣлается только еще болѣе смѣшнымъ.

Можно-ли претендовать на даму, несогласившуюся идти танцовать съ такимъ кавалеромъ?

Существуютъ люди, совершенно лишенные способности выдерживать тактъ. Они учатся танцовать цѣлыми годами, приобрѣтають рѣдкое знаніе теоріи танцевальнаго искусства, прекрасно знакомы со всѣми употребляемыми въ танцахъ фигурами, знаютъ названіе и способъ выполненія каждаго шага, замѣчаютъ малѣйшую ошибку въ другихъ; но лишь только они начинаютъ танцовать, у нихъ совсѣмъ не идетъ дѣло на ладъ, потому что не могутъ танцовать въ тактъ. Будучи сами лишены способности выдерживать тактъ, они никакъ не въ состояніи понять, почему это другіе не могутъ танцовать съ ними и не хотятъ вѣрить, что всецѣло сами тому виной.

Совершенно понятно, что съ такими буквально неспособными выдерживать такта лицами никто не хочетъ танцовать.

Иные кавалеры обладают дурными привычками прижимать даму во время круговыхъ танцевъ, касаться ея лица бородой, наступать ей на ноги, жать руку, толкать другія пары и не провожать своей дамы до ея мѣста.

Что же удивительнаго, если дамы отказываютъ такого рода танцорамъ?

На балы, даваемые богатыми или же до извѣстной степени состоятельными людьми, или же на рѣдко даваемые танцевальные вечера, принято являться въ бѣлыхъ лайковыхъ перчаткахъ.

Но для небогатыхъ людей, посѣщающихъ раза 2—3 въ недѣлю уроки танцевъ, такой расходъ былъ-бы обременителенъ. Но существуетъ не мало молодыхъ людей, у которыхъ сильно потѣютъ руки и многимъ просто противно танцевать съ такими людьми.

Очевидно, что такіе молодые люди не имѣютъ права претендовать на другихъ, что тѣ стараются избѣгнуть подобныхъ непріятныхъ прикосновений.

Далѣе, существуютъ люди, обладающіе не благовоющимъ дыханіемъ и — странно — именно эти люди имѣютъ обыкновенно дурную привычку слишкомъ приближаться къ тѣмъ, съ кѣмъ говорятъ. Другіе употребляютъ передъ танцами разнаго рода кушанья и паштеты, запахъ которыхъ непріятенъ; а у некоторыхъ господъ платье до такой степени пропитано запахомъ разныхъ аптечныхъ снадобій, что приходится сдѣлать значительное усиліе надъ собой, чтобы превозмочь чувство отвращенія и рѣшиться танцевать съ такими субъектами.

Если, напр., такой господинъ пригласитъ даму на какой нибудь танецъ, то она, вѣроятно, откажетъ ему, не смотря на все свое желаніе потанцевать.

Но она, конечно, не позволить себѣ сообщить ему настоящую причину ея отказа; она даже не рѣшится сообщить ее преподавателю танцевъ или распорядителю и охотно приметъ слѣдующее за этимъ приглашеніе какаго нибудь другаго кавалера.

Кавалеръ, получившій отказъ, разумѣется очень оскорбленъ и требуетъ, чтобы у обидѣвшей его дамъ было отнято право танцевать, а призванный разсудить это дѣло преподаватель танцевъ или дирижеръ ставится возникшимъ вопросомъ въ очень затруднительное положеніе. Подобные случаи очень нерѣдки.

Какъ же долженъ поступать въ такихъ случаяхъ распорядитель танцами?

Если онъ отнять у дамы право на дальѣйшее участіе въ танцахъ, то это будетъ положительной несправедливостью; если же онъ не уступить требованію оскорбленнаго кавалера, то возстановитъ противъ себя почти всѣхъ присутствующихъ мужчинъ.

Если разобрать этотъ вопросъ безпристрастно, то при-
тизаніе мужчинъ и современный взглядъ ихъ на ихъ яко-бы
права на покорное отношеніе къ нимъ дамъ, является поло-
жительной несправедливостью. Вѣдь не дамы же выбираютъ
кавалеровъ, а кавалеры выбираютъ, совершенно по своему
умотрѣнію дамъ, и поступаютъ при этомъ перѣдко очень без-
тактно. Потому дама ничуть не обязана принять приглашеніе
свободно выбирающаго ее кавалера и вправдѣ отказать ему,
такъ какъ ни какимъ обѣщаніемъ по отношенію къ нему не
связана: она только *позволяетъ выбирать себя*. Развѣ кавалеры
сами руководятся чувствомъ справедливости въ своихъ
приглашеніяхъ?

Молоденькимъ и хорошенькимъ дамамъ, хорошо танцую-
щимъ, они просто не даютъ передохнуть, а остальныхъ дамъ
игнорируютъ самымъ непростительнымъ образомъ. Такъ по-
чему же дама, съ своей стороны, не должна обладать правомъ
отказать какому нибудь неловкому, смѣшному, сильно потѣю-
щему танцору?

Наши жалобы, впрочемъ, не составляютъ новости. Еще
въ 1588 году извѣстный хореографъ Jean Tabourot или Thoinot
Arbeau, жаловался при описаніи танца *gaillarde*: «Эта манера
«танцовать введена для того, чтобы дать возможность участво-
«вать въ танцѣ всѣмъ дамамъ, а также для противодѣйствія
«дурному обыкновенію, по которому нѣкоторые господа при-
«глашаютъ постоянно только тѣхъ дамъ, которыя имъ нра-
«вятся. При этой же, новой манерѣ и наименѣе красивыя
«дамы получаютъ возможность принять участіе въ танцахъ» *).

Самый простой способъ воздать и дамамъ должную имъ
часть права, состоитъ въ томъ, что въ теченіи вечера назна-
чаются и, такъ называемые, дамскіе танцы, т. е. дамская
полька, дамскій вальсъ и т. п., въ которыхъ дамы пригла-
шаютъ кавалеровъ.

Но тогда — увы! — вскорѣ придется замѣтить, что и
дамы, съ своей стороны, не даютъ передохнуть красивымъ,

*) Альбертъ Червинскій. Танцы XVI-го столѣтія, стр. 43.

ловкимъ танцорамъ и пеглижируютъ остальными. Но, говоря откровенно, вина дамъ здѣсь, по нашему мнѣнію, вовсе не такъ велика, какъ вина кавалеровъ въ подобныхъ случаяхъ. потому что случаи такого revanche'a выпадаютъ на долю дамъ сравнительно рѣдко.

Если какой нибудь кавалеръ не имѣетъ на балу такихъ знакомыхъ, которые могли-бы его представить, а распорядитель танцами очень занятъ, то пусть такой кавалеръ наблюдаетъ за тѣми дамами, которыя мало или вовсе не были приглашены, и пригласить одну изъ такихъ дамъ.

Онъ рѣдко получитъ отказъ. Если, все-таки, послѣдуетъ отказъ, то не слѣдуетъ ни оскорбляться, ни обезкураживаться этимъ, а пригласить другую даму, но только не рядомъ сидящую. Къ этой послѣдней можно еще потомъ будетъ вернуться.

И разъ кавалеръ доказалъ, что онъ хорошо танцуетъ, — у него вскорѣ не будетъ недостатка въ дамахъ, такъ какъ на нашихъ теперешнихъ вечерахъ число любящихъ потанцевать дамъ обыкновенно превышаетъ число хорошихъ танцоровъ.

По окончаніи танца или тура слѣдуетъ отвести даму на то мѣсто, гдѣ она приняла ваше приглашеніе и поблагодарить ее словесно и поклономъ.

Многія дамы имѣютъ обыкновеніе изъ робости или дурно-понятой скромности отвѣчать такъ тихо и невнятно, что при глашающій ихъ кавалеръ долженъ по выраженію фізіономіи приглашаемой дамы угадать характеръ ея отвѣта.

Это можетъ легко подать поводъ къ недоразумѣніямъ. Кавалеръ, напр., подумалъ, что получилъ утвердительный отвѣтъ, и когда онъ затѣмъ является за дамой, чтобы отправиться танцевать съ ней, онъ вдругъ съ негодованіемъ видитъ, что дама его уходитъ съ другимъ танцоромъ. Можетъ случиться и такъ, что ему покажется, что дама ему отказала, и потому онъ приглашаетъ другую, чѣмъ первая, конечно, глубоко оскорбляется.

Милостивыя государыни, примите себѣ за правило отвѣчать настолько громко и внятно, чтобы на счетъ вашего отвѣта не могло быть никакихъ сомнѣній; а вы, милостивые государи, отнюдь не стѣсняйтесь попросить даму повторить то, что она сказала, если отвѣтъ ея не разслышанъ вами. Въ этомъ нѣтъ никакой неучливости.

Кавалеръ, желающій принять участіе въ кадрили, пусть предварительно найдетъ себѣ визави, условится съ нимъ относительно мѣста, гдѣ они должны стать или сѣсть, и тогда

уже только приглашает даму. Это дѣлается для того, чтобы, когда раздастся сигналъ, не пришлось долго искать другъ друга. Невѣжливо приглашать даму, не имѣя еще *vis-à-vis*.

Какъ только раздается ригурнель, каждый кавалеръ долженъ вести даму на заранѣе условленное мѣсто.

Медлительность въ этомъ случаѣ составляетъ неучтивость по отношенію къ *vis-à-vis* и является пренебреженіемъ всѣмъ обществомъ.

Эта дурная привычка сдѣлала уже многіе балы скучными.

Тамъ, гдѣ принято сидѣть во время кадрили, кавалеру слѣдуетъ во время позаботиться о стульяхъ.

Этотъ обычай въ настоящее время очень распространенъ. Бесѣда съ партнёромъ нерѣдко доставляетъ болѣе удовольствія, нежели сама кадрили, и многіе танцуютъ кадрили только ради возможности поговорить другъ съ другомъ.

Въ контрдансъ, танцуемомъ только двумя лицами, наоборотъ, стулья совершенно лишни, потому что приходится почти все время танцовать.

Въ настоящее время существуетъ, къ сожалѣнію, во многихъ странахъ дурной обычай танцовать кадрили небрежно и не въ тактъ. Есть люди, открыто заявляющие: *ce n'est plus le bon ton de danser en mesure*, т. е., это значитъ: теперь не принято танцовать въ тактъ.

Такое извращеніе человѣческаго разума и вкуса рѣшительно не понятно и эта новая манера танцовать совершенно бессмысленна. У образованнаго человѣка, обладающаго вкусомъ и потребностью къ гармонизаціи движеній, она отнимаетъ всякую охоту участвовать въ такихъ танцахъ.

Если вы ужъ вынуждены обстоятельствами танцовать при такихъ условіяхъ, то надо, по крайней мѣрѣ, стараться исполнять фигуры настолько правильно и въ тактъ, насколько это возможно. Но при этомъ никогда не слѣдуетъ дѣлать замѣчаній другимъ. Объ этомъ уже было говорено нами въ §§ 651 и 652.

Если вы видите, что вашъ визави или партнёръ ошибается, то дѣлайте видъ, будто вы ничего не замѣтили, и продолжайте спокойно вашу фигуру, чѣмъ вы дадите возможность ошибшемуся поправиться. Это лучший и самый учтивый способъ дѣлать замѣчанія.

Случается, что иная пара углубится въ разговоръ до такой степени, что встаетъ, когда куплетъ уже почти оконченъ, и тѣмъ не менѣе обижается, если музыканты перестаютъ играть раньше, нежели они успѣютъ докончить фигуру.

Положительно неучтиво сидѣть, въ то время когда другіе участвующіе въ фигурѣ уже танцуютъ: но еще невѣжливо требовать, чтобы они ждали, пока вы ихъ не нагоните.

Правильныя и ошибочныя позы въ круговыхъ танцахъ были объяснены въ §§ 765 и 767, а рисунки 157 *a* и *b*, на VII листѣ атласа, изображаютъ вѣрную позу, а на листѣ XVIII — ошибочныя.

О направленіи, по которому слѣдуетъ танцевать въ разныхъ круговыхъ танцахъ, говорится въ §§ 782 и 783.

Нерѣдко случается, что какой нибудь кавалеръ обращается къ распорядителю танцами съ просьбой измѣнить программу, увѣряя, что этого желаютъ всѣ дамы. Въ большинствѣ случаевъ это оказывается выдумкой.

Измѣненіе разъ составленной и напечатанной программы дѣло не легкое и гораздо труднѣе, чѣмъ можно было-бы предположить. При составленіи программы какого нибудь бала, распорядитель бала, лицо, дающее его, и нѣкоторые лица, участвующія въ немъ, совѣщаются нерѣдко цѣлыми часами о послѣдовательномъ порядкѣ различныхъ танцевъ, продолжительности антрактовъ, чѣмъ эти антракты должны быть заняты и т. д.

Давать пространныя объясненія распорядителю обыкновенно некогда, а короткимъ отрицательнымъ отвѣтомъ не отдѣлаться отъ просителей, и вотъ не остается иного выхода, какъ любезно отвѣтить: я постараюсь сдѣлать все возможное, чтобы исполнить желаніе большинства.

Въ такое-же положеніе распорядитель танцами ставится лицами, просящими измѣнить темпъ какого нибудь танца, причемъ одни требуютъ, чтобы играли медленнѣе, а другіе—чтобы играли быстрѣе.

Распорядитель никогда не долженъ позволить себѣ увлечься до рѣзкаго отвѣта, но обѣщать каждому сдѣлать все отъ него зависящее, чтобы удовлетворить большинство, и, дѣйствительно, постараться исполнить разныя просьбы, насколько это возможно.

Единственные участвующіе-же въ танцахъ, съ своей стороны, не должны требовать измѣненія программы танцевъ въ угоду меньшинству, но быть настолько любезными, чтобы подчиниться благонамѣреннымъ распоряженіямъ дирижера.



ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Такъ какъ настоящая цѣль моя, — изобрѣтеніе годнаго хореографическаго письма и разработка основанной на немъ методы преподаванія, — теперь достигнута, то я рѣшаюсь этимъ закончить мое твореніе и передать его на судъ публики.

Сознаю, что этотъ плодъ 52-хъ лѣтняго серьезнаго труда несовершененъ и требуетъ еще разработки и дополненій. Я приму съ искренней благодарностью всякое доброжелательное, основательное указаніе и постараюсь воспользоваться имъ для новаго изданія этого труда, если бы онъ былъ встрѣченъ симпатіями публики и такое новое изданіе сдѣлалось-бы необходимымъ. Но бываютъ также критики, хулящія лишь съ цѣлью придать себѣ видъ ученыхъ, не потрудившись даже изучить разбираемое сочиненіе; понятно что невозможно обращать вниманіе на подобныхъ критиковъ.

При этомъ случаѣ, считаю пріятнымъ долгомъ выразить искреннюю благодарность мою г-ну Θεодору Николаевичу Андерсону, за его по истинѣ добросовѣстное отношеніе къ порученному ему переводу на русскій языкъ; сыну моему Густаву — за его неутомимую помощь при корректурахъ, а также и всѣмъ тѣмъ лицамъ, которыя внимательнымъ трудомъ своимъ содѣйствовали успѣшному выполненію этого изданія.

Сердечно желаю, чтобы мое сочиненіе столько-же споспѣшествовало танцевальному искусству и принесло-бы многочисленнымъ любителямъ и послѣдователямъ его — столько пользы и удовольствія, сколько оно стоило намъ усидчиваго и благонамѣреннаго труда. Съ этимъ пожеланіемъ авторъ расстается съ любезнымъ читателемъ.

А. Я. Цорнъ.

Одесса, 1890 г.

Слѣдующія сочиненія того-же автора вышли въ свѣтъ и продаются въ книжныхъ и въ музыкальныхъ магазинахъ и у автора въ Одессѣ, Греческая ул., домъ № 13.

1) „ВОЗЛѢ РѢЧКИ, ВОЗЛѢ МОСТА“,

русскій народный танецъ для двухъ особъ, съ подробнымъ описаніемъ на русскомъ, нѣмецкомъ и французскомъ языкахъ, съ музыкою для фортепіано, рисунками и хореографическимъ текстомъ подъ ногами. Цѣна 1 руб. 50 коп.

Ея Величество Королева Вюртембергская Ольга Николаевна соизволила всемилостивѣйше принять посвященіе его.

2) „КЁРЪ“, ВЕНГЕРСКАЯ КАДРИЛЬ,

для фортепіано, цѣна 75 коп.

3) „ВЕНГЕРСКІЙ ВАЛЬСЪ“,

для фортепіано, цѣна 50 коп.

4) GRAMMATIK DER TANZKUNST UND CHOREOGRAPHIE

nebst Atlas und Notenheft (deutsche Ausgabe) welche in der deutschen, russischen, amerikanischen und südafrikanischen Presse sehr günstig beurteilt worden ist.

Это сочиненіе принято весьма лестно русскою, нѣмецкою, американскою и даже южно-африканскою прессою. Вотъ нѣсколько короткихъ извлеченій изъ этихъ отзывовъ.

Новое Время, № 4857, стр. 2, отъ 6 (18) Сентября 1889 г.

Реформаторъ Хореографіи.

Въ Лейпцигѣ вышло сочиненіе, которое должно привлечь вниманіе всѣхъ интересующихся танцевальнымъ искусствомъ.

Оно уже произвело сенсацию въ Германіи, въ кругахъ специалистовъ. Авторъ означеннаго теоретическаго и практическаго руководства для изученія танцевальнаго искусства, одесскій старожилъ Альбертъ Яковлевичъ Цоригъ, занимающійся тамъ въ теченіе 50-ти лѣтъ преподаваніемъ танцевъ.

При изысканіи лучшаго способа изображенія танцевальныхъ движеній особенными знаками, автору Грамматики пришлось эти движенія разложить на ихъ составныя части, что, въ свою очередь, привело его къ остроумному сравненію танцевальныхъ движеній съ человѣческой рѣчью. Такъ, позиціи Цоригъ сравниваетъ съ гласными, простыя движенія — съ согласными, сложныя движенія — съ слогами, танцевальные шаги — съ словами, сочетанія шаговъ — съ предложеніями, а соединеніе нѣсколькихъ сочетаній — съ періодами человѣческой рѣчи. Простая фигура для него — строка стихотворенія, соединеніе нѣсколькихъ фигуръ — танцевальный куплетъ, а соединеніе нѣсколькихъ такихъ куплетовъ — хореографическое стихотвореніе или пѣсня. Но Цоригъ, надо отдать ему справедливость, не ограничился простымъ сравненіемъ танцевальныхъ движеній съ рѣчью, а, воспользовавшись трудами Блазиса, С. Леона и Клемма, дѣйствительно попытался создать систему знаковъ, позволяющую, наконецъ записывать и читать всякаго рода хореографическія произведенія. Цоригъ вѣрно понялъ обо что разбивались, главнымъ образомъ, всѣ усилія его знаменитыхъ предшественниковъ создать танцонисъ, годную для изображенія всѣхъ движеній, употребляющихся въ танцахъ разныхъ народовъ.

Но особенно досталось отъ ревнителя танцевальнаго благоустройства терминологіи танцевальнаго искусства. Цоригъ рассуждаетъ такъ: если хореографическій знакъ, чтобы быть вѣрно понятымъ, долженъ изображать самое движеніе или положеніе и не представлять собой какой нибудь отвлеченной кривульки, то и названія шаговъ, фигуръ и танцевъ, должны въ свою очередь указывать дѣйствительный характеръ этихъ шаговъ, фигуръ или танцевъ, какъ движеній, и не быть курьезной коллекціей разношерстныхъ *noms de fantaisie* и т. д.

Одесскій Листокъ, № 345, отъ 24 Декабря 1887 г.

Танцы по нотамъ. А. Я. Цоригъ, учившій насъ, нашихъ отцевъ и дѣдовъ искусству Терпсихоры, недавно произвелъ большую сенсацию въ области хореографіи изданіемъ въ Лейпцигѣ объемистаго труда «Грамматика танцевальнаго искусства».

Г. Цорнъ не ограничиваясь изданіемъ «Грамматики», русскій переводъ которой появится вскорѣ, издалъ въ Одессѣ, въ типографіи г. Францова, очень изящно *pas de deux russe* «возлѣ рѣчки, возлѣ моста», подписанное Королевъ Вюртембергской Ольгѣ Николаевнѣ и т. д.

Одесскія Новости, № 919, отъ 9 Февраля 1888 г.

У Н. П. Вебера, въ Лейпцигѣ, вышла новая книга, подъ заглавіемъ «Грамматика танцевальнаго искусства», являющаяся очень кстати не только для преподавателей танцевъ, но и для тѣхъ родителей, которые смотрятъ на изученіе танцевальнаго искусства, какъ на немаловажную часть воспитанія и образованія юношества и пр. и пр.

Одесскій Вѣстникъ, № 338, отъ 17 Декабря 1888 г.

Г. Цорнъ не только практикъ-танцоръ, но и теоретикъ, и какъ таковой, пользуется извѣстностью заграничей. Онъ состоитъ членомъ берлинской академіи танцевальнаго искусства. Танцы имѣютъ свою теорію; это особая наука довольно сложная и не всякому доступная. Г. Цорнъ составилъ грамматику танцевальнаго искусства съ атласомъ и нотами. Этотъ почтенный трудъ переводится уже на русскій языкъ и, вѣроятно, въ непродолжительномъ времени выйдетъ въ свѣтъ. Цорнъ сочинилъ также русскій танецъ: «Возлѣ рѣчки, возлѣ моста», изданный кромѣ русскаго, на нѣмецкомъ и французскомъ языкахъ.

Новороссійскій Телеграфъ. 13 Апрѣля 1889 г.

Пятидесятилѣтній юбилей преподавателя танцевъ А. Я. Цорна. Во вторникъ 11 Апрѣля, извѣстный одесситамъ преподаватель хореографическаго искусства А. Я. Цорнъ праздновалъ 50-ти-лѣтній юбилей своей преподавательской дѣятельности въ Одессѣ. Въ день празднованія этого юбилея былъ устроенъ большой балъ для дѣтей и взрослыхъ въ Новомъ театрѣ. Балъ этотъ привлекъ въ театръ множество публики. Почтенному юбиляру во время бала поднесенъ былъ привѣтственный адресъ отъ бывшихъ его учениковъ и почитателей, покрытый многочисленными подписями. Чтеніе этого адреса сопровождалось шумными рукоплесканіями и оваціями въ честь юбиляра. Кромѣ этого адреса г. Цорну поднесено было: адресъ отъ Берлинской

академіи танцевальнаго искусства съ поднесими членовъ академіи, и разные драгоценныя подарки. Танцами все время управлялъ самъ юбиляръ, обнаруживая при этомъ необычайную бодрость духа и ловкость въ движеніяхъ. Балъ посѣтилъ г. Одесскій генералъ-губернаторъ, генералъ-отъ-инфантеріи Х. Х. Роошъ, семейство г. Одесскаго градоначальника и многіе представители мѣстной аристократіи и т. д.

«Ueber Land und Meer», № 31, 1888.

Вотъ короткое извлеченіе изъ русскаго перевода этого отзыва.

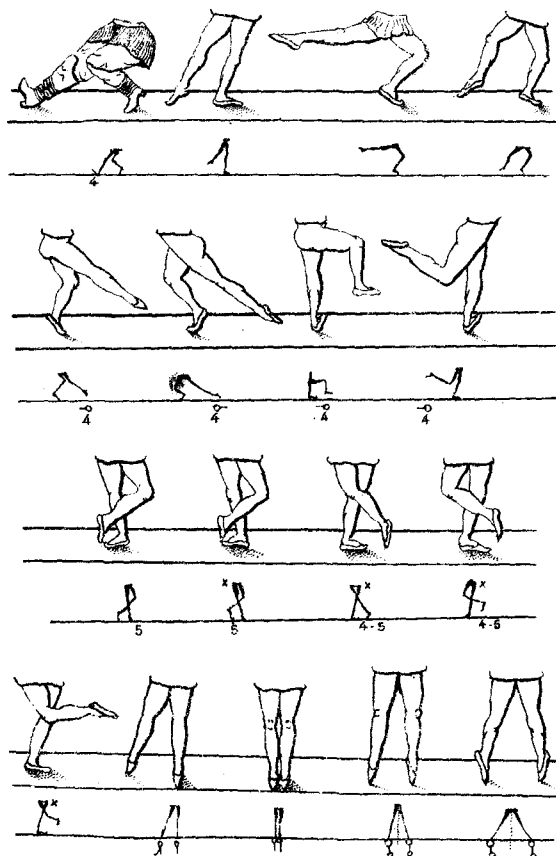
Грамматика танцевальнаго искусства.

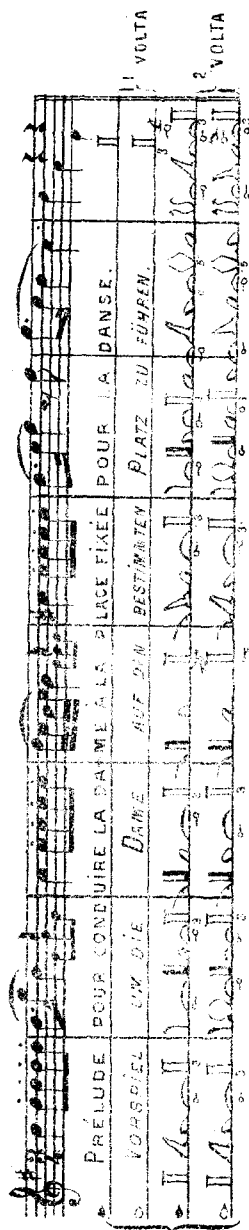
До сихъ поръ полагали, что все доступно теоретическому кабинетному изученію, — все, за исключеніемъ одной хореографіи. Существуютъ цѣльныя руководства къ живописи и музыки, обладаемъ цѣльными сочиненіями по танцевальному искусству, но только до сихъ поръ не доставало танцевальнаго письма, т. е. ряда знаковъ и такой нормы, съ помощью которыхъ можно было-бы выразить для специалиста-танцора простѣйшими гіероглифами всякій шагъ, всякую позу, подобно тому, какъ слово выражается буквами алфавита, такъ чтобы можно было всѣ существующіе на землѣ шаги танцевъ свободно читать и выучивать какъ какое нибудь стихотвореніе. Словомъ сказать, воляпоукъ Терисихоры не былъ еще найденъ: рѣшеніе этой задачи вышло на долю нашего времени. И вотъ у телеграфнаго алфавита, воляпоука, стенографіи, потнаго письма и айна Колумба явилась теперь новая сестра, танцевальное письмо. И это новое изобрѣтеніе до такой степени полезно, интересно, поучительно и оригинально, значеніе этого изобрѣтенія по вытекающимъ изъ него послѣдствіямъ, столь велико, что врядъ-ли можетъ быть достаточно оцѣнено и къ тому-же самое письмо отличается такой простотой, что журналъ, трактующій обо всемъ и для всѣхъ, обязанъ ознакомить съ нимъ свою публику. Кто-же изъ насъ не танцуетъ? Наконецъ, кто-же, даже изъ нетанцующихъ, не принадлежитъ къ любителямъ этого, исполненнаго веселія и прелести удовольствія и не готовъ насладиться имъ, хотя-бы изъ-за угла бальной залы или оперной ложи?

Кто-же такое этотъ новый Колумбъ? Его имя Альбертъ Яковлевичъ Цорцъ. Онъ состоитъ преподавателемъ танцевальнаго искусства въ Одесской Риншельевской гимназіи и употребилъ 52 года, т. е. цѣлую человѣческую жизнь на разработку этого, никому не дававшаяся, сочтеннаго почти невозможнымъ,

изобрѣтенія. Онъ въ полномъ и лучшемъ смыслѣ этого слова ученый танцевальнаго искусства, человекъ, не только постигающій свою науку, но и беззавѣтно преданный ей.

Если взглянуть на чисто хореографическую часть, то у профана голова закружится отъ кучи незнакомыхъ ему знаковъ. Но небольшого наблюденія достаточно, чтобы на первый взглядъ столь хитрые знаки приобрѣли въ глазахъ читателя простоту, ясность и очевидность потнаго или буквеннаго письма. Пригла-
дитесь, напр., къ слѣдующимъ строкамъ:





Очевидно, что всякій обладающій знаніемъ хотя-бы простѣйшихъ начатковъ танцевальнаго искусства въ скоромъ времени съумѣетъ разобратъ въ этомъ письмѣ и станетъ читать его какъ всякую другую, ему доступную печать.

И какъ естественно, какъ сообразно истинной природѣ танцевъ приведена музыка въ строгое соотношеніе къ каждому шагу и повороту, такъ что шагъ и нота совмѣщаются и дополняютъ другъ-друга и самый танецъ является какъ-бы естественнымъ цвѣтомъ музыкальнаго дерева.

Для бѣлаго чтенія танцописныхъ произведеній необходимо, конечно, предварительное изученіе краткой удобопонятной Грамматики, какъ то неизбѣжно при изученіи всякаго языка. Объ одномъ приходится лишь сожалѣть въ этомъ случаѣ, а именно, что эта танцовища изобрѣтена теперь, а не извѣстна намъ уже съ давнихъ поръ.

Лучшая похвала, которою мы можемъ почтить это, надѣмся, имѣющее пріобрѣсти вскорѣ мировую извѣстность, сочиненіе, состоитъ въ томъ, что оно имѣетъ научное и образовательное значеніе не только для профановъ въ этой области и учащихся, но и для настоящихъ учителей танцевальнаго искусства.

Подобныя-же отзывы съ такими-же рисунками вышли на нѣмецкомъ языкѣ въ журналѣ *Neue Illustrirte Zeitung* II Band, 1888 Heft 16 Seite 581;

А на англійскомъ языкѣ въ слѣдующихъ газетахъ:

«*Sunday Chronicle*», № 21, San Francisco, Callifornia, 5 August 1888.

«*Globe*», № , Boston, Massachusetts. 6 August 1888.

«*Tribune*», Chicago, America.

Какъ на доказательство того, насколько мое сочиненіе оцѣнено въ Соединенныхъ Штатахъ Сѣверной Америки, могу указать не только на многочисленные лестные отзывы многихъ газетъ, но еще и на то обстоятельство, что какъ американскія общества танцмейстеровъ, такъ и знаменитые тамошніе учителя танцевъ предлагали мнѣ перевести мой трудъ на англійскій языкъ и ввести его для преподаванія нашего искусства.

Безъ рисунковъ отозвались съ похвалою о трудѣ г. Цорна еще слѣдующія повременные изданія :

«Preussische (Kreuz-) Zeitung», 1, Sonntags-Beilage, № 50, 1887.
«Vossische Zeitung», № 433, Erste Beilage, Berlin, 17 Sept. 1887.

«Norddeutsche Allgemeine Zeitung», № 405, Berlin 1 Sept. 1887.

«Bérner Bund», Sonntagsblatt, № 37, 1877.

«Breslauer Zeitung», № 612, den 2 Sept. 1887. Abend-Ausgabe.

«Frankfurter Zeitung», № 240, 1887.

«Reform», Beilage, № 214, Hamburg 8 Sept. 1887.

«Hamburger Nachrichten», Morgen-Ausgabe, № 204, 1887.

«Hanoverscher Courir», № 14.783, Morgen-Ausgabe, 1887.

«Königsberger Hartung'sche Zeitung», № 195, Beilage, 1887.

«Illustrierte Zeitung», № 2.307, 1887. Vom Büchertisch.

«Allgemeine Modenzeitung», № 36, Leipzig 14 Sept. 1887.

«Leipziger Zeitung», Wissenschaftliche Beilage, № 79, 1887.

«Neue Freie Presse», № 8.254, Seite 6, Wien 20 August 1887.

«Neu-Yorker Staatszeitung», Sonntagsblatt vom 11 Sept. 1887.

«Deutsche Bühnen-Genossenschaft», Berlin, 30 Oktober 1887.

«Kunstwart 1 Jahrgang, 12. Stück. Verlag in Dresden.

«Monthly musical record. London, March 1, 1888.

«Odessaer Zeitung», № 185. Vom 20 August 1887.

«Allgemeine Zeitung Beilage», № 339, München, 6 Dezbr. 1888.

«Berliner Neueste Nachrichten», № 513, Morgen-Ausgabe, 9 Dezbr 1888.

«Darmstädter Tagblatt», № 18, vom 25 Januar 1889.

«New-Yorker Staatszeitung», vom 30 Dezbr 1888.

«Bazar», № 30, Berlin 5 August 1889.

«Süd-afrikanische Zeitung», Capstadt, Oktober 1889.

Всѣ эти отзывы до такой степени лестны, для автора Грамматики танцевальнаго искусства, что относительно достоинства и основательности этого сочиненія невозможны никакія сомнѣнія.

Въ заключеніе мы можемъ сообщить, что авторъ удостоился почетныхъ рескриптовъ со стороны Высочайшихъ особъ и высокопоставленныхъ лицъ, какъ, напр., Ея Величества Королевы Ольги Вюртембергской, Его Королевскаго Высочества, принцъ-регента Луйтипольда Баварскаго, Его Высочества герцога Эрнста-Саксенъ-Кобургскаго, Его Высокопревосходительства Баварскаго министра - Президента Фонъ Лутцъ и нѣкоторыхъ другихъ высокихъ покровителей и любителей искусства.



АТЛАСЪ

къ
ГРАММАТИКЪ ТАНЦОВАЛЬНАГО ИСКУССТВА
и
ХОРЕОГРАФІИ или ТАНЦОПИСИ



АЛЬБЕРТА ЯКОВЛЕВИЧА ЦОРНА

состоящій съ 1840 года преподавателемъ танцевъ при Одесской Рихельевской Гимназіи,
ЧЛЕНЪ БЕРЛИНСКОЙ АКАДЕМІИ ТАНЦОВАЛЬНАГО ИСКУССТВА.

Одесса,

Типо-литографія А. Шульце, Ланжероновская улица, домъ Карузо № 36.

1896

Дозволено цензурою. Одесса, 30-го Мая 1890 года.

Собственность издателя, перепечатка будет преслѣдоваться закономъ.

Оглавление атласа.

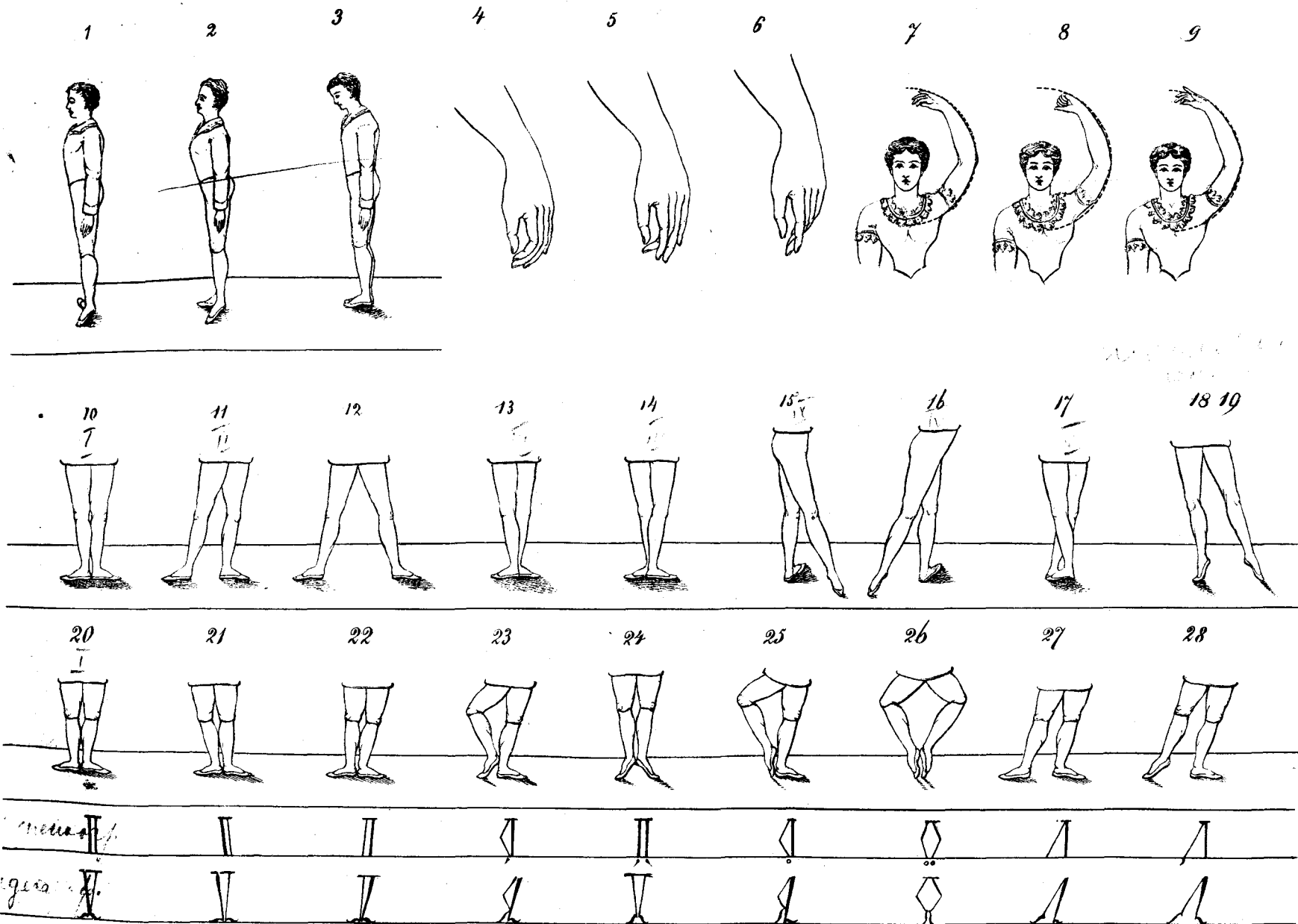
Страница.	№ Рисулка.
I Основн. положенія тѣла, рукъ, кистей и ногъ.	1— 28
II Повысительныя, пальцевыя и пяточные позиц.	29— 53
III Воздушныя позиціи.....	54— 75
IV Внутренныя и согнутыя позиціи.....	76—109
V Промежуточные, удлинен. и параллельн. поз.	110—134
VI Положенія рукъ. — Positions des bras.....	135—153
VII Разныя позы, группы и положенія кистей..	154 -179
VIII Изображеніе батированныхъ шаговъ.....	180 -188
» Позы для пируэтъ.....	189—196
» Tableau. — Картина.....	197
IX Хореографическіе знаки движенія и каючи..	
X Знаки движеній головы, рукъ и туловища..	
XI Изображеніе разныхъ шаговъ до Pas de Bourrée.	
XII » » » поворот. и пируэтъ.	
XIII Система черченія плановыхъ фигуръ.....	
XIV Черченіе фигуръ Контрданса. --- Contredanse.	
XV » » Кадрили -- Quadrille à 4 couples.	
XVI Музыкальный квадратъ и потныя примѣры.	
XVII Полонезъ. — La Polonaise.....	198
XVIII Позы вальса и мазурки.....	199 -208
1— 2 Подготовительныя упражненія. — Pliés etc..	№ Упраж. 1— 10
3— 4 » » — Elevations..	11— 19
5 Petits battements simples.....	20
6— 7 » » differents.....	21— 27
8—10 Grands » ».....	28— 33
11—12 Battement moyens ou sur le cou-de-pied....	35— 36

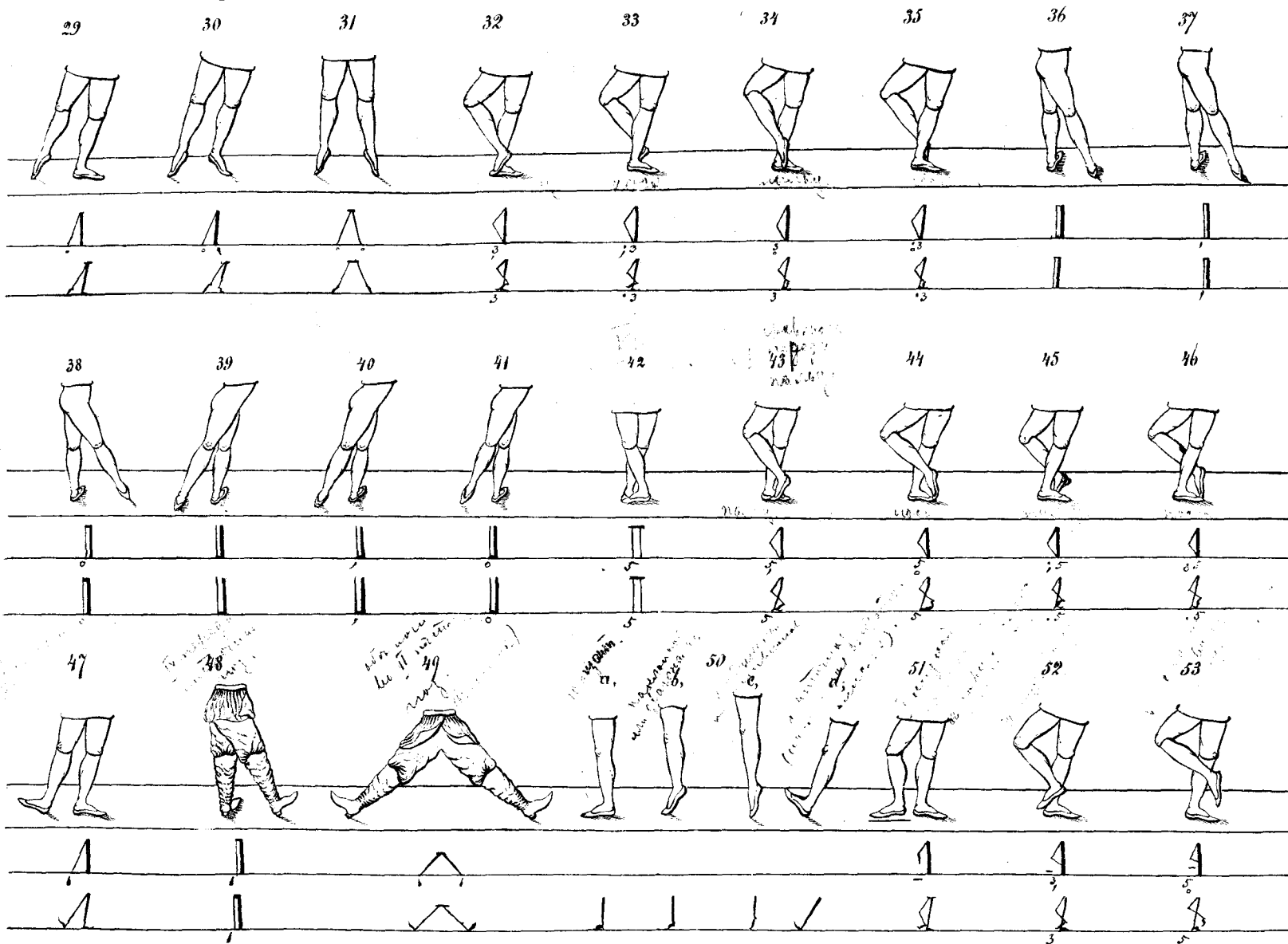
Страница.	№ Упраж.
12 Tourner les jambes.—Повертываніе ногъ....	37
» S'élever et dégager.—Повышеніе и дегажиров.	38
13—15 Ronds de jambes.—Описываемые ногой круги.	34— 46
16 Dégagements avec mouvements des bras....	47
Дегажированіе съ движеніями рукъ и головы.	
» Marche militaire.—Маршировочный шагъ...	48
» Changement de pied.—Перемѣна ноги.....	49
17 Pas élevés.—Повысительные шаги.....	50— 51
18 Pas sur les pointes.—Носковые шаги.....	52— 53
19 Changements de jambes.—Перестановка ногъ.	54
» Assemblés. — Сдвиганіе.....	55
19—21 Pas jeté. — Перебросочные шаги.....	56— 70
21 Pas de Sissonne ou de ciseaux.—Пожницеобраз- ные шаги (Pas de Rigaudon.—Ригодонъ)...	61— 63
22 Pas chassés. — Гоночные шаги.....	64 а. и в.
23 Pas glissés. — Скользящие шаги.....	65— 66
» Temps fouettés. — Хлестнутый слогъ.....	67
24 Phrases à 2, 4 et 8 mesures.—2-хъ, 4-хъ и 8-ми тактныя предложенія.....	68— 69
24—25 Pas coupés.—Разрѣзанные шаги. § 499....	
25 Pas ballottés.—Баллотировочные шаги. § 500	70
25—26 » de Bourrée ou pas bourrés. Начиночные шаги.	71— 74
27 Pas de Zéphire. — Зефирный шагъ.....	75
27 -28 » » basque. — Басковъ ».....	76— 78
28 » ballonné. — Шаровой шагъ.....	79
29 Temps et pas de cuisse.—Бедрочертител. слогъ.	80

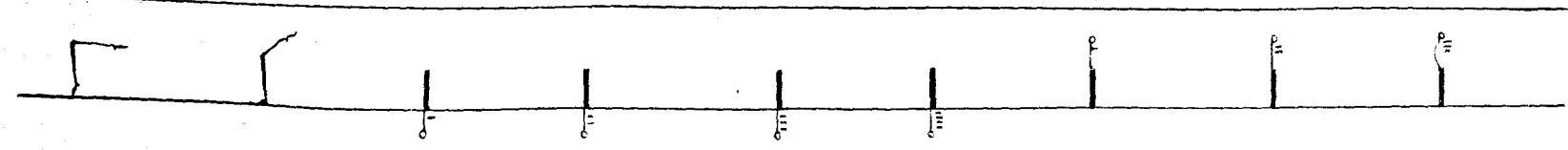
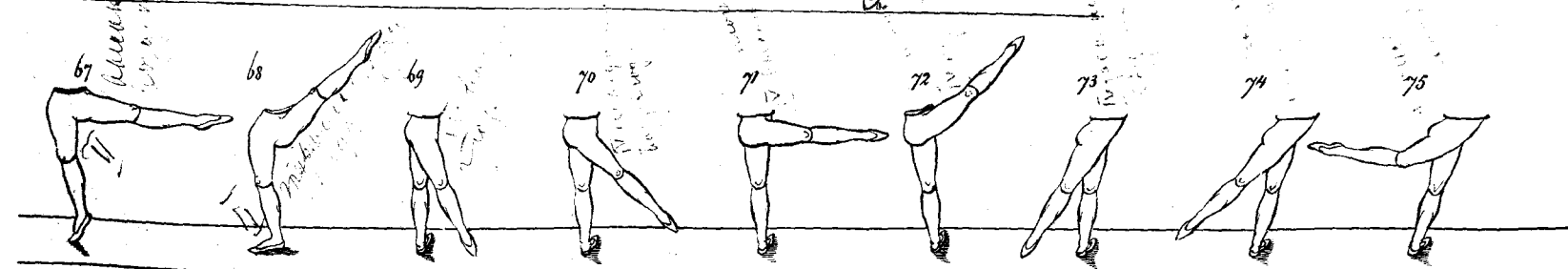
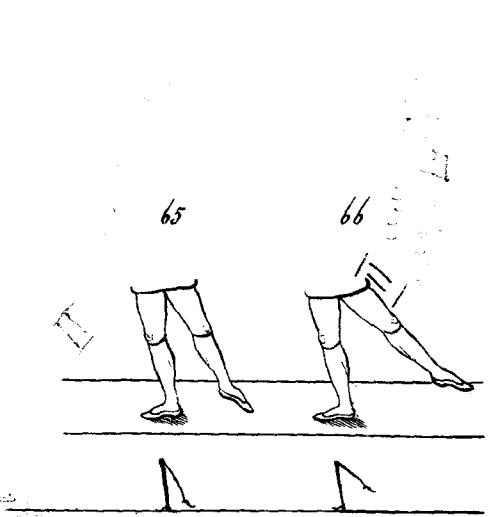
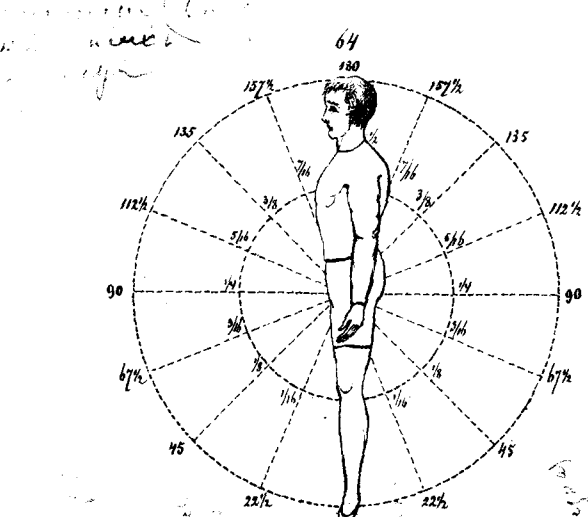
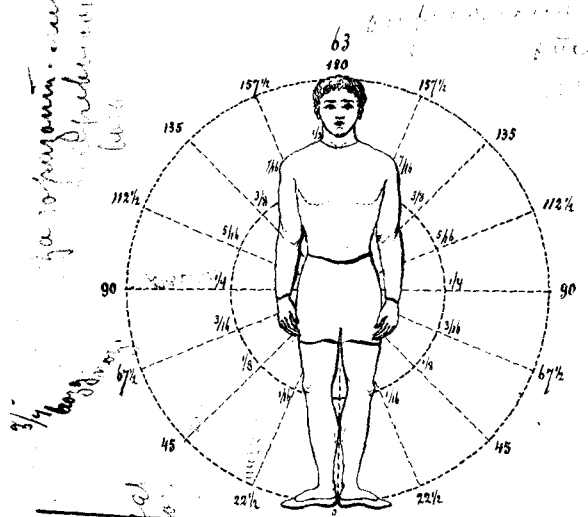
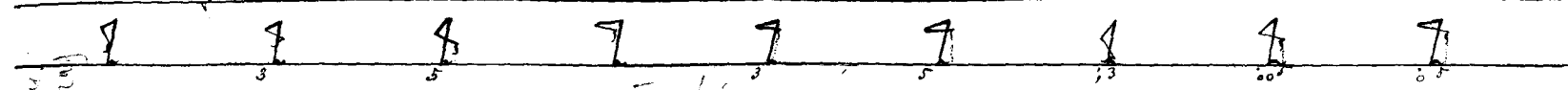
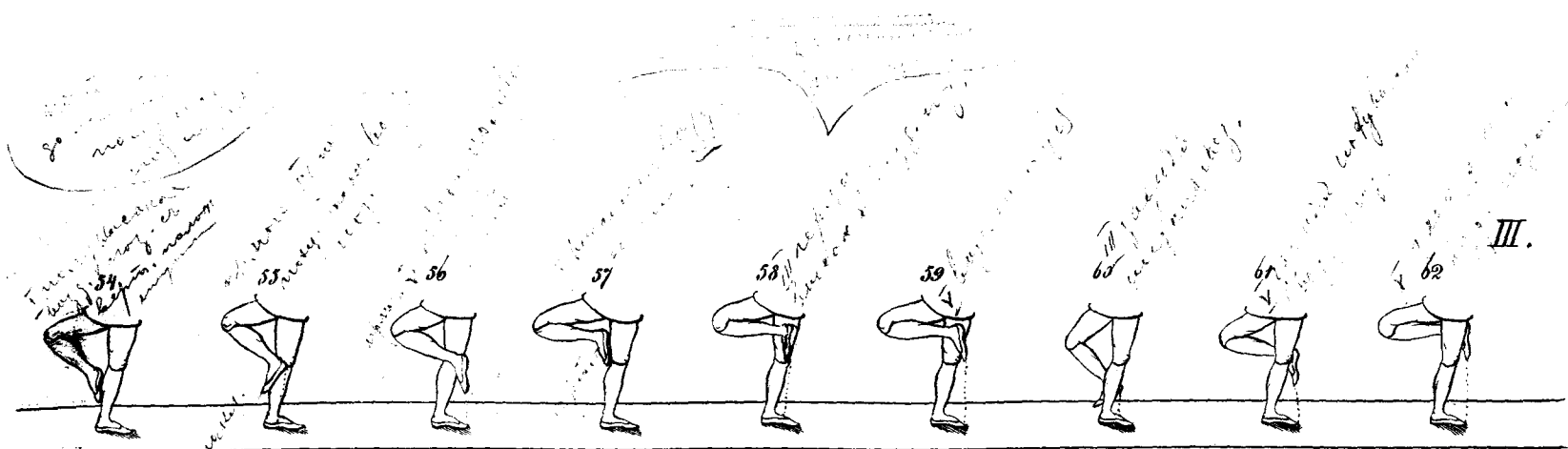
— IV —

Страница.	№ Упраж.	Страница	№ Упраж.
29 Contretemps entier. — Противоударные шаги.	81	45 Redowaczka. — Редовачка.....	111
30 Temps et pas brisés. — Ломанные слоги и шаги.	82	» Pas de la Redowa moderne. — Современ. редовакъ.	112
» Ailes de pigeon ou pistolet. — Голубинокры- лый шагъ.....	83	» Mazurka-Polka. — Полька-Мазурка.....	113
31—35 Phrases différentes. — Разныя предложенія..	84—93	46 Tyrolienne originale. — Тирольень.....	114
35 Exercices de tours de corps. Упраж. поворотовъ.	94	» Valse sautillé, (Hopswalzer). — Прыжковый вальсъ.	115
36—37 Enchainements différents. — Разныя сочетанія.	95—100	» » balancée. — Двухступный вальсъ.....	116
38 Menuet de la Reine. — Менуэтъ Королевы...	101	» Varsovienne. — Варсовьень.....	117
39—41 » » » Cour. — Придворный менуэтъ..	102—103	47 Cracovienne. — Краковьень.....	118
42—43 Gavotte de Vestris. — Гавотъ Вестриса....	104	» Valse Mazurka. — Вальсъ-мазурка, Вальсъ-мазуръ.	119
44 Galop. — Галопъ или Галопида.....	105	» Esmeralda. Galop-Polka. — Эсмеральда. Полька- галопъ.....	120
» Valse à deux temps. — Двухшаговой вальсъ.	106	» Schottisch, Rheinländer, bairische Polka. — Шоттишъ.	121
» » » trois » —Трехшаговой вальсъ.	107—108	48 Valse hongroise. — Венгерскій вальсъ. Венгерка..	122
45 Polka originale. — Полька.....	109	» Pas de Mazurka. — Шаги Мазурка.....	123
» Redowa » — Редовакъ.....	110	49—52 Cachucha. Solo espagnol. — Качуча. Испанское Соло.	124

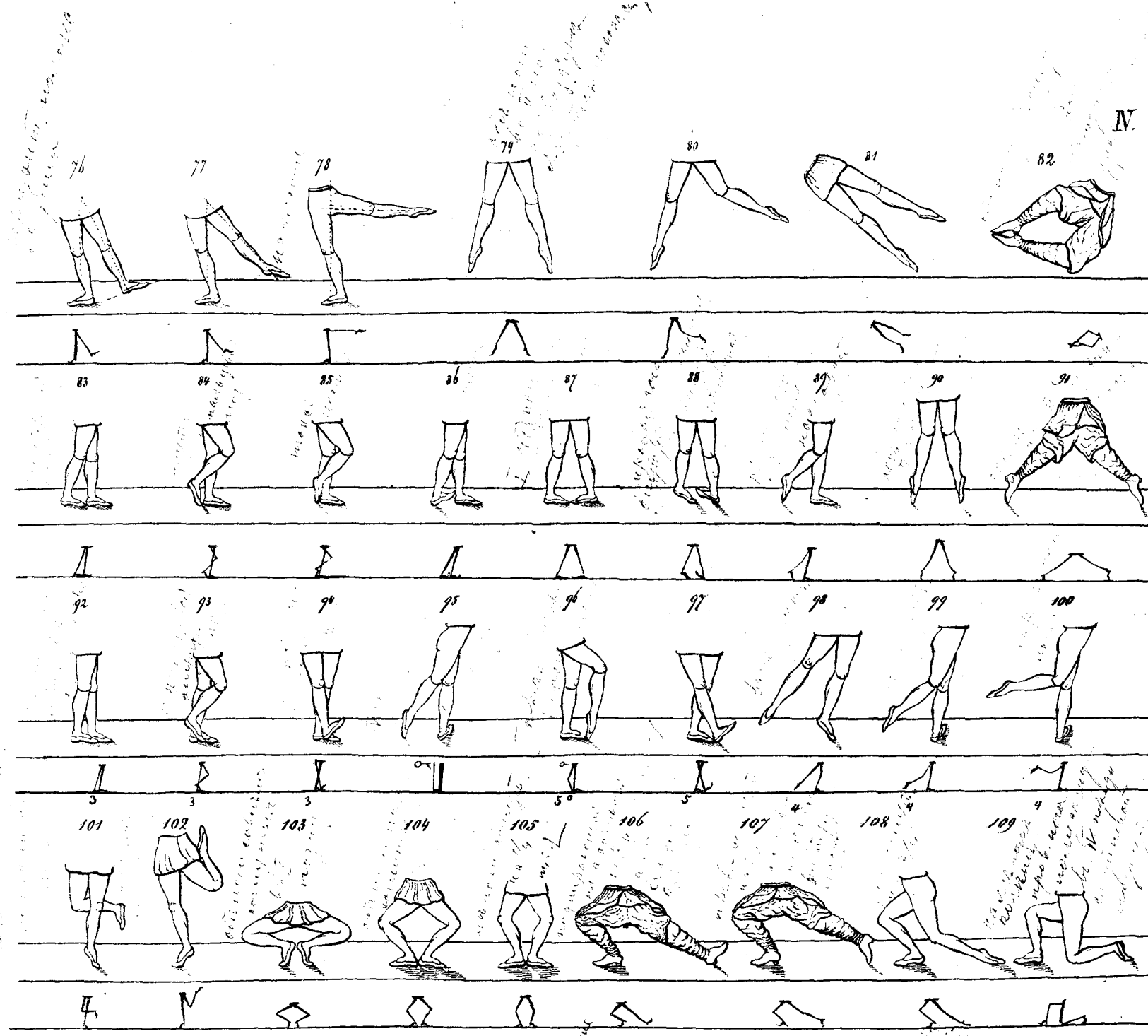








IV.



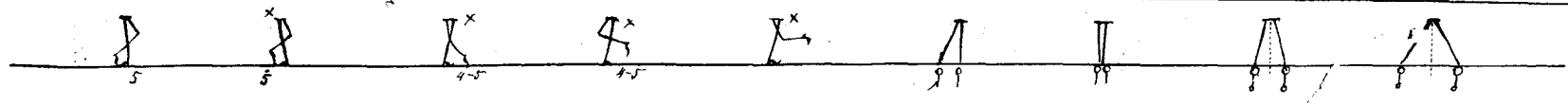
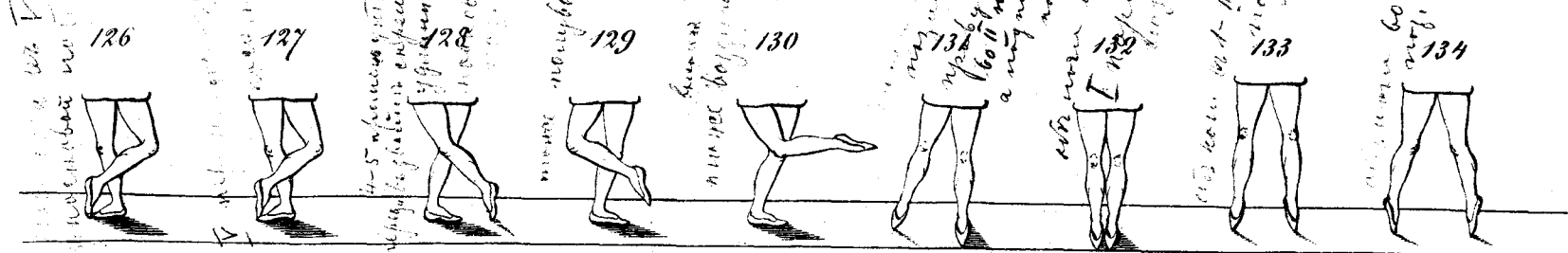
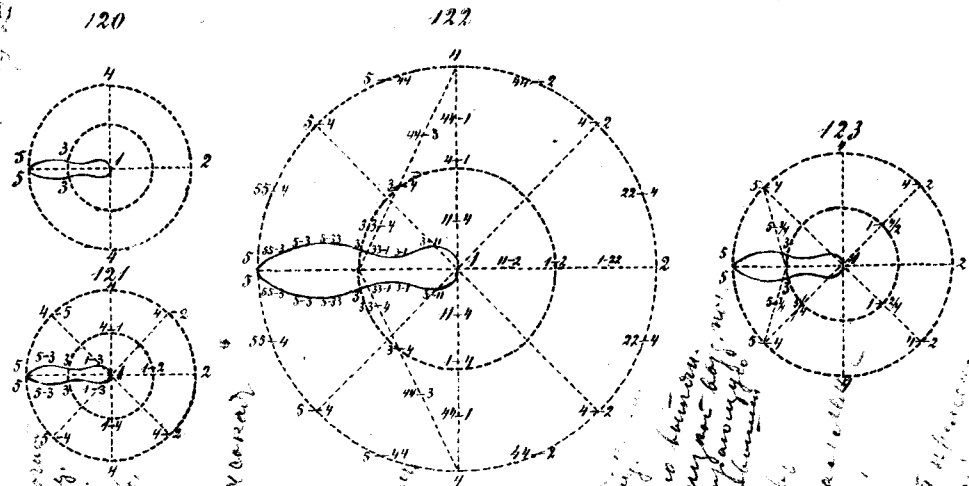
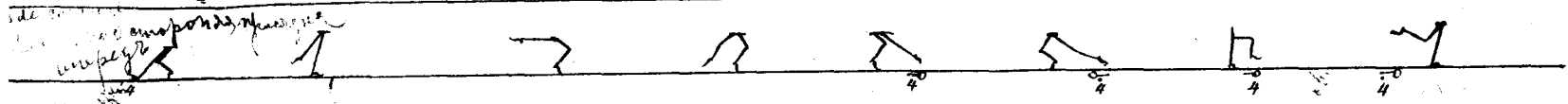
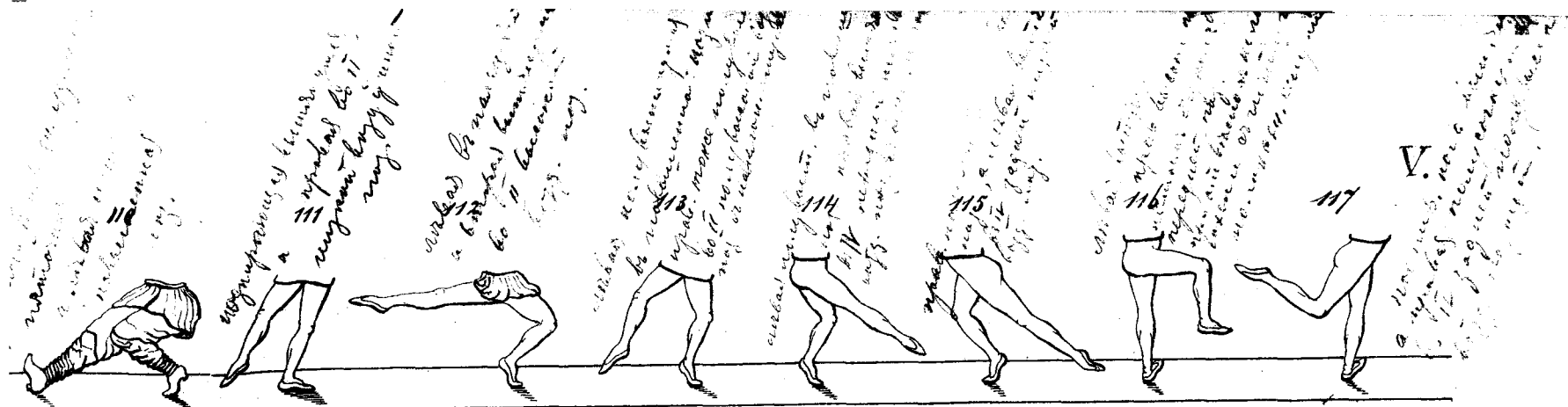
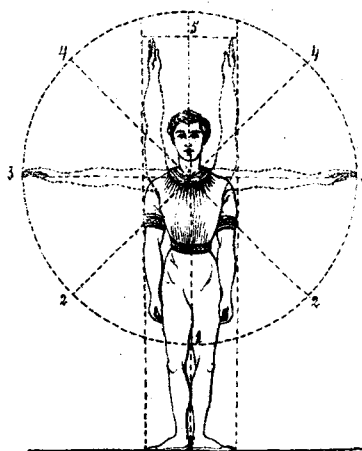
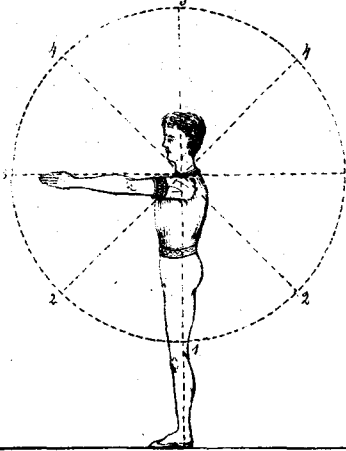


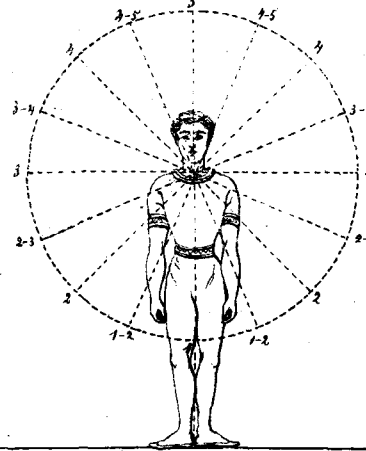
Fig. 135 § 268.



136 § 270.



138 § 273, 335.



139 § 287. VI.

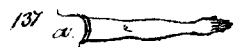
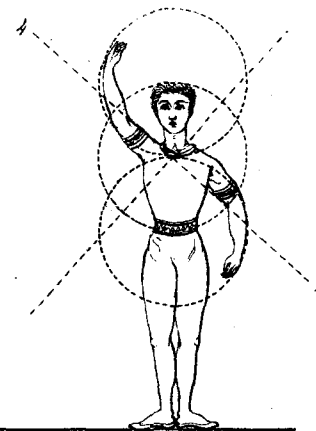


Fig. 140 § 275.

141 § 276.

142 § 277.

143 § 281.

144 § 282.

145 § 285.

§ 272.
§ 332.

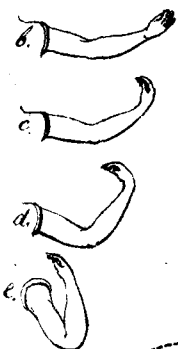


Fig. 146. § 286.
§ 336.

147 § 288.

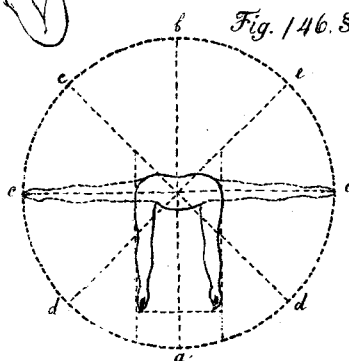
148 § 290. 149

150 § 293.

151

152 § 294.

153 § 295.
321.



VII.

Fig. 154 § 296.



155



156 § 297.



157 § 280.



158 § 299.



Fig. 159 § 299.



160



161 § 299.



162



163 § 321.



Fig. 164 § 291.



165



166 § 318.



167



168.



170



169



171



172



174



173



175



176



178



177



179



Fig. 180 S 584. F. 181 S 591.

F. 182.

F. 183.

F. 184.

F. 185 S 594. F. 186 S 596.

F. 187.

F. 188 S 600.

VIII

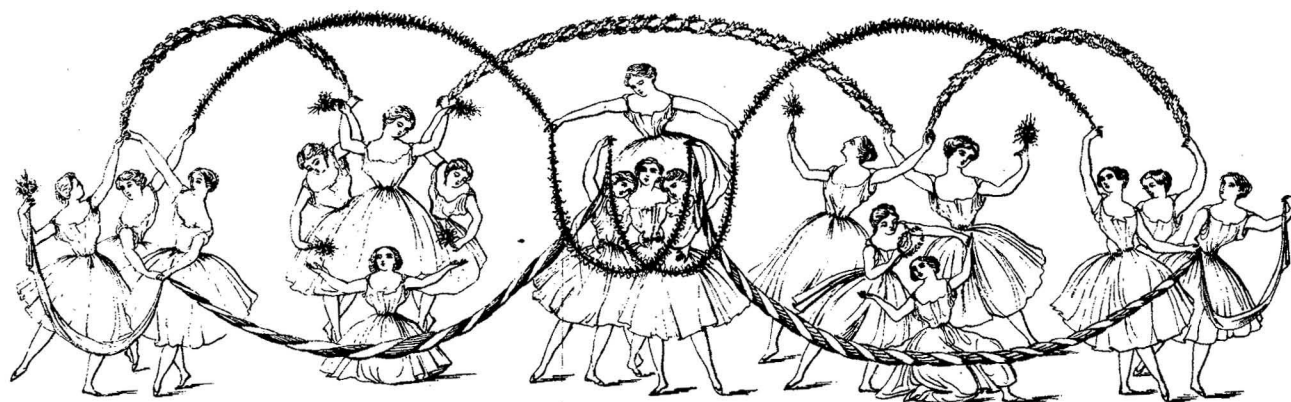
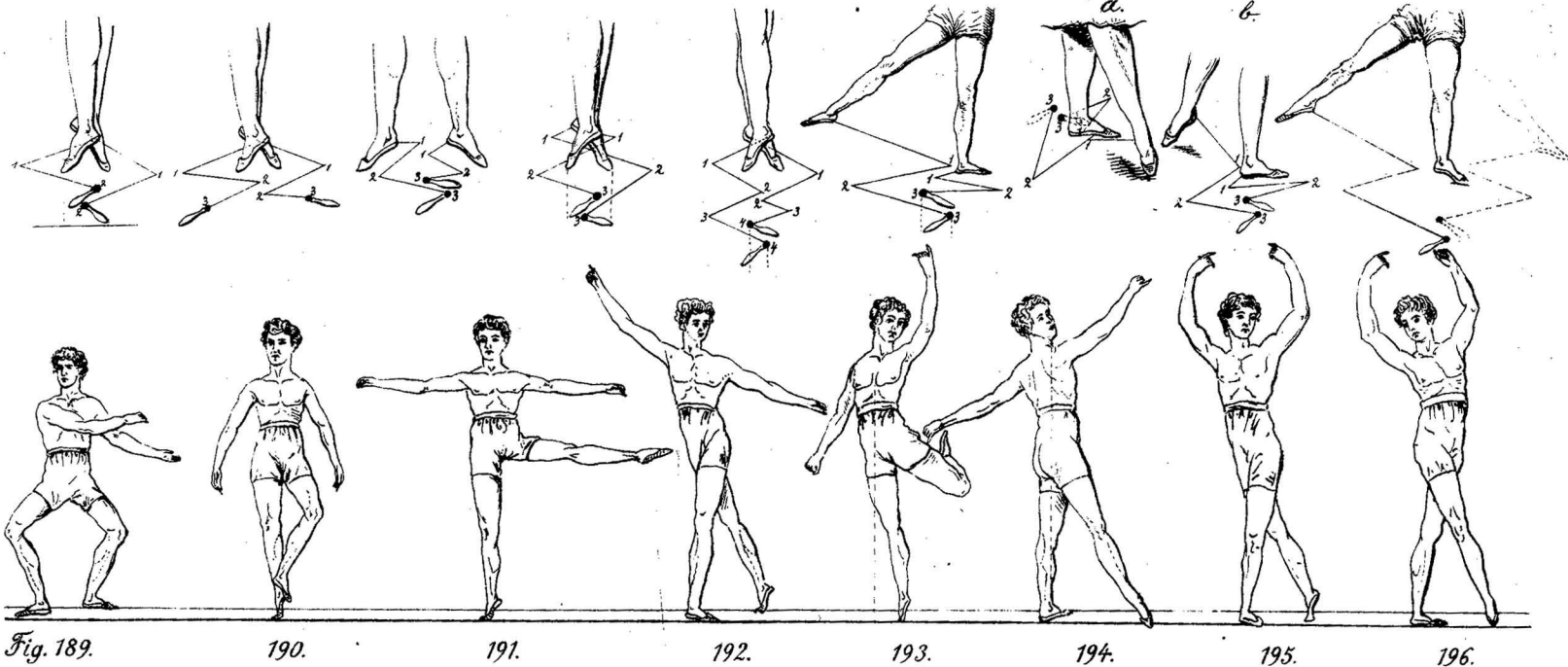
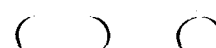



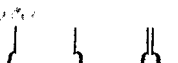
Fig. 197 S 329.

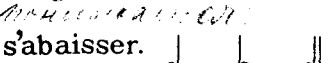
Signes chorégraphiques des mouvements des pieds.

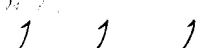
signes chorégraphiques


§ 130 a. Plier. 

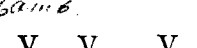
signes chorégraphiques **§ 130 b.** Tendre. 


signes chorégraphiques **§ 130 c.** S'élever. 

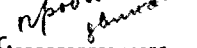
signes chorégraphiques **§ 130 d.** s'abaisser. 


signes chorégraphiques **§ 130 e.** Lever. 


signes chorégraphiques **§ 130 f.** Baisser. 

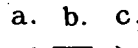
signes chorégraphiques **§ 130 g. et § 247.** Tourner. 


signes chorégraphiques **§ 130 h. § 252.** Dégager. 

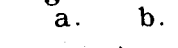
§ 138. Continuer. 


§ 141. Répétition. 


§ 174. Glisser 


§ 175. Porter 


§ 212. Rythme 


§ 226. a. 


§ 243. 


§ 251 et 253. Tortiller. 


§ 261. a. 

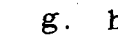
b. 

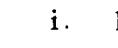
c. 

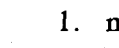
d. 

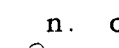
e. 

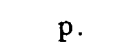
f. 


§ 262. g. 


h. 


i. 


k. 

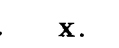
l. 


m. 


n. 


o. 


p. 


q. 


r. 

s. 

t. 

u. 


v. 


w. 


x.

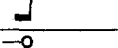
y.


z.


§ 265. Taper et Frapper. 

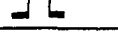
§ 266. Froter et frotter. 

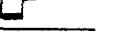
§ 267. Battre. 


a. 

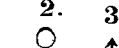
b. 

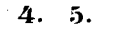
c. 

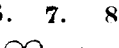
d. 

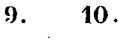
e. 

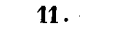
f. 

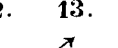
§ 353. Les clefs. 1. 

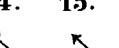
2. 

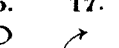
3. 

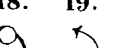
4. 


5. 


6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12.

13.

14.

15.

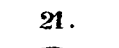
16.


17.

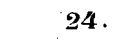
18.

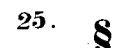
19.

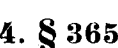
20.

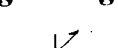
21. 

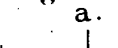
22. 

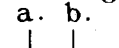
23. 


24. 


25. 


§ 364. 

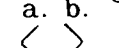
§ 365. 

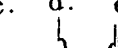
§ 367. a. 

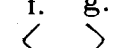
b. 


§ 368. 

§ 369. 

§ 373. a. 

b. 

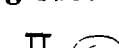
§ 374. c. 

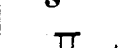
d. 


e.

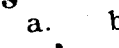
f.

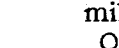
g.

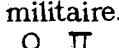
§ 375. 


§ 376. 

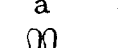
§ 378. 


§ 382. a. 


b. 

Marche militaire. 

§ 396. 

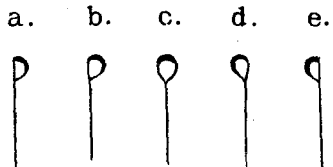
§ 398. a. 

b. 

c. 

Signes chorégraphiques des positions et mouvements de la tête, des bras, des épaules et du tronc.

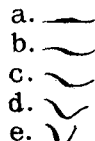
§ 330.

Positions
de la tête.

§ 331.



§ 332.



§ 334. Fig. 140.

Positions
des bras.

141. 142. 143. 144.



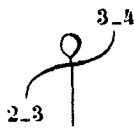
§ 335.

Positions
intermédiaires.

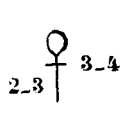
g.



h.



i.



§ 336.

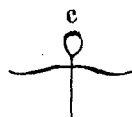
k.



l.

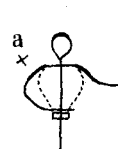
 $\frac{d}{2}$

m.



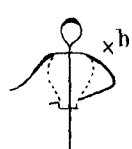
§ 338.

n.



§ 338.

o.



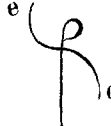
p.



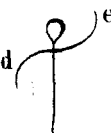
§ 339. q.



r.



s.



§ 340. t.



u.



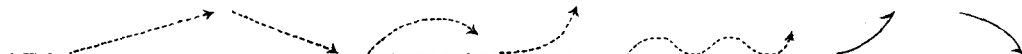
v.



§ 342.

bras
droit,bras
gauche.

§ 343.

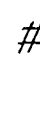


§ 344.

§ 346.

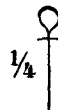


§ 348.

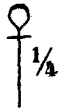


§ 349.

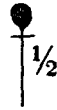
a.



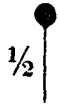
b.



c.



d.



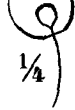
§ 350. e.



f.



g.



h.



§ 351.



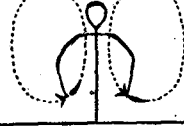
§ 351. a.



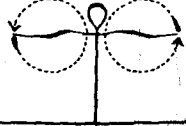
§ 352. a. b.



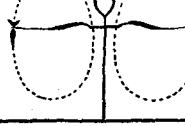
c. d.



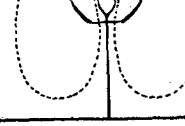
e. f.



g. h.






i. k.

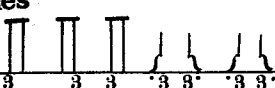
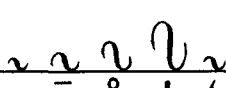

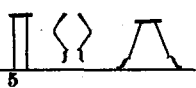


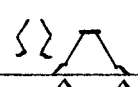
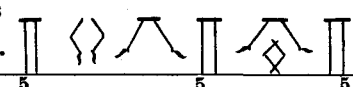

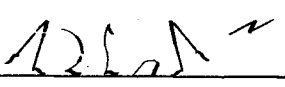
5.



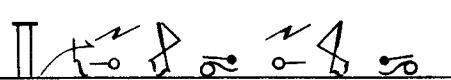
l.

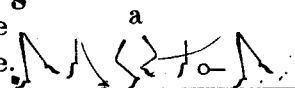
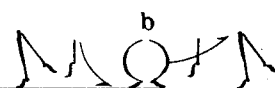
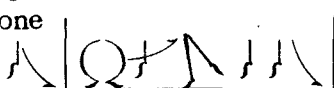
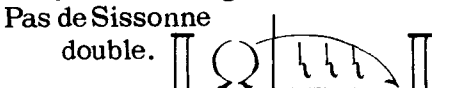


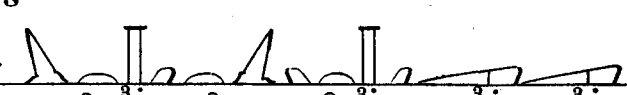

§ 426. Changement de pied.  § 428. Pas élevés.  § 433. Pas élevés marchés.  § 434.

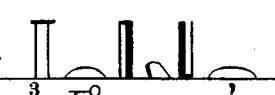
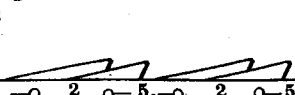
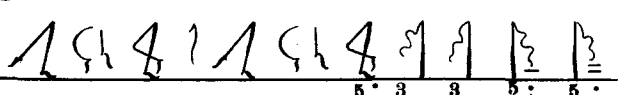
§ 436. Pas sur les pointes.  § 443. Pas courant.  § 451. Changements de jambes.  § 453. Temps échappé. 

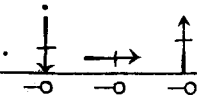
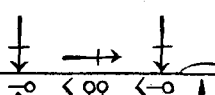

§ 454 b. Temps tombé.  § 455. Temps écarté.  § 458. Assemblé.  § 462. Pas jeté.  § 463.





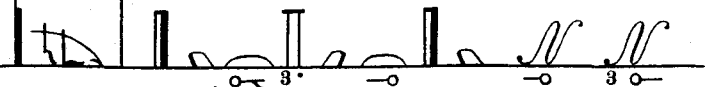
§ 464. b. Jeté et relevé.  Jeté en tournant.  § 465. Jeté et assemblé. 

§ 467. Temps de Sissonne.  a.  b. Pas de Sissonne relevé.  § 470. Rigaudon ou Pas de Sissonne double.  § 471 et 472.

§ 476. Chassés simples.  § 478. Chassés alternatifs.  § 479.

§ 483. Demi-glissés.  § 485. Glissades croisées.  § 487. Fouettés. 

§ 493 a. b. c. Pas coupés.  § 495. Demi-coupé.  § 496. Difference entre coupé et chassé.  § 497. a. b.

§ 499. Pas ballotés.  a.  b.  c.  d. Pas de Bourrée ancien.  § 505. § 507.

XII

Pas § 510.
de Bourrée moderne.

§ 512.

§ 515 a.
Pas tendu.

§ 518.
Pas de Zéphire.

§ 520.

§ 523.
Pas de basque espagnol.

§ 526.
a b en avant en tournant

§ 529.
Pas ballonné.

§ 532.
a b Pas tortillé.

§ 533.

§ 534.

§ 535.
Tortillé bipied contrarié.

§ 537.
Tortillé sauté pointé et talon.

§ 541.
Tours de corps sur les deux pieds.

§ 541.
f Tours sur un pied

§ 546.
a b c d

§ 548.
e f g h

§ 549.
i k l m

§ 550.
n o p q

§ 559.
Pirouette en dehors.

§ 560.
Pirouette à la seconde

§ 562.
a b c d e Pirouette en dedans.

§ 575.
a b c d e Pirouette en l'air.

§ 576.
a b c d Abréviations.

§ 578.
Temps de cuisse.

§ 593.
Entre-chats.

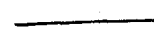
§ 595.
Contretemps entier.

§ 596.
Brisé dessus, dessous.

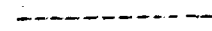
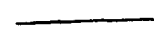
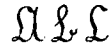
§ 603.
Ailes de pigeon.

§ 614.

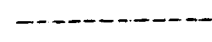
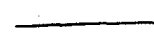
1761. Noverre à Paris



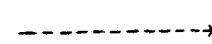
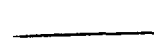
1805. Mädel „ Erfurt



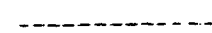
1844. Tanzlehrer-Verein Wien 1.



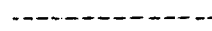
1855. B.Klemm Leipzig



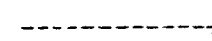
1861. Bazar (pag.333) Berlin



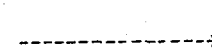
1864. Bazar (pag.347) Berlin



1885. L. Manzotti Milano



1885. A. Freising Berlin



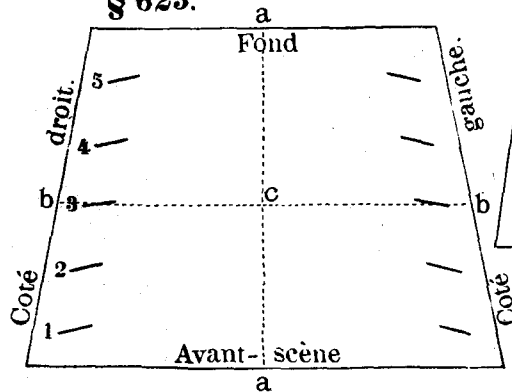
§ 618 a.



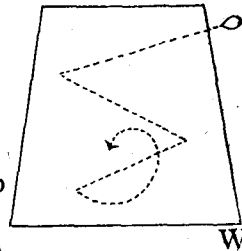
§ 618 b.



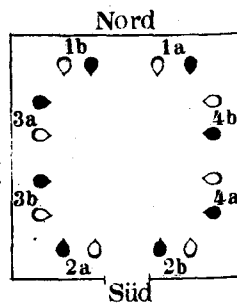
§ 623.



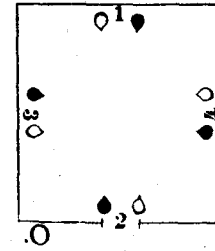
§ 626.



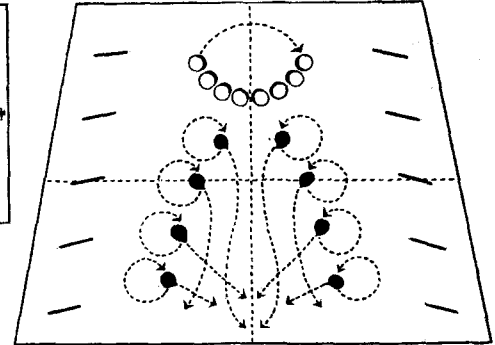
§ 633.



§ 632.



§ 627.



XIV.

La Contredance française.

I Couplet.

Pantalon.

<p>I.</p> <p>4 Mesures. (Takte)</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes. (Takte)</p>	<p>III.</p> <p>4 Mes. T.</p>	<p>IV.</p> <p>4 Mes. T.</p>	<p>V.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VII.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VIII.</p> <p>4 Mes.</p>
-------------------------------------	----------------------------------	------------------------------	-----------------------------	-------------------------	--------------------------	---------------------------	----------------------------

II Couplet.

L'Eté.

III Couplet.

La Poule.

<p>I.</p> <p>4 Mes. Takte</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>III.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>V.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>I.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes.</p>
-------------------------------	--------------------------	---------------------------	--------------------------	-------------------------	--------------------------	-------------------------	--------------------------

IV Couplet.

La Trénis.

<p>III.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>V.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VII.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VIII.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>I.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes.</p>
---------------------------	--------------------------	-------------------------	--------------------------	---------------------------	----------------------------	-------------------------	--------------------------

IV Couplet.

Les trois crochets au lieu de la Trénis.

<p>III.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>V.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>I.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>III.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>Croisé et recroisé. 8 Mes</p>
---------------------------	--------------------------	-------------------------	--------------------------	-------------------------	--------------------------	---------------------------	--------------------------	--------------------------------------

Continuation de la Contredance.

V Couplet. La Pastourelle.

XV.

I. 4 Mes.	II. 4 Mes.	III et IV. 2 fois 8 Mes.	V. 4 Mes.	VI. 4 Mes.	VII. 4 Mes.	VIII. 4 Mes.	IX. 4 Mes.
------------------	-------------------	---------------------------------	------------------	-------------------	--------------------	---------------------	-------------------

Demi-ronde ouverte après le Solo de la dame.

VI Couplet La Finale.

Changement des dames.

Finale.

Pas de Galop.

I. 4 M.	II. 4 M.	III. 4 M.	IV. 4 M.	L'Été. 24 M.	I. 4 M.	II. 4 M.	III. 4 M.	IV. 4 M.	L'Été. 24 M.
----------------	-----------------	------------------	-----------------	-----------------	----------------	-----------------	------------------	-----------------	-----------------

Finale d'un quadrille à 4 couples.

I et II. 8 M.	III. 4 M.	IV. 4 M.	V. 4 M.	VI. 4 M.	VII. 4 M.	VIII. Promenade. 24 M.
----------------------	------------------	-----------------	----------------	-----------------	------------------	------------------------------

Finale d'un quadrille à 8 couples.

Les rondes opposées.

I. 4 M.	II. 4 M.	III. 8 M.	IV. 8 M.	V. 4 Mes.	VI. 4 Mes.	Répétition. 24 M.
----------------	-----------------	------------------	-----------------	------------------	-------------------	----------------------

§ 197.

Arsis Thesis 1. césure - цезура.

1. mesure 2. тактъ

2ой цезура 3ей T.

3е цезура

4ой цезура

1ой полколѣнъ 2ой полколѣнъ

§ 202.

§ 203.

§ 203 a.

§ 204 a.

§ 204 b.



§ 204 c.

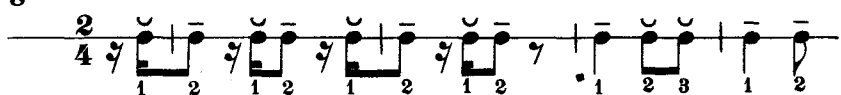


§ 204 d.



§ 486.

Прозодическое изображение.



§ 788.



§ 789.



§ 790.



§ 791 a.



§ 791 b.



Polonaise.

Grammaire de la danse par F. A. Korn 8709.

XVII.

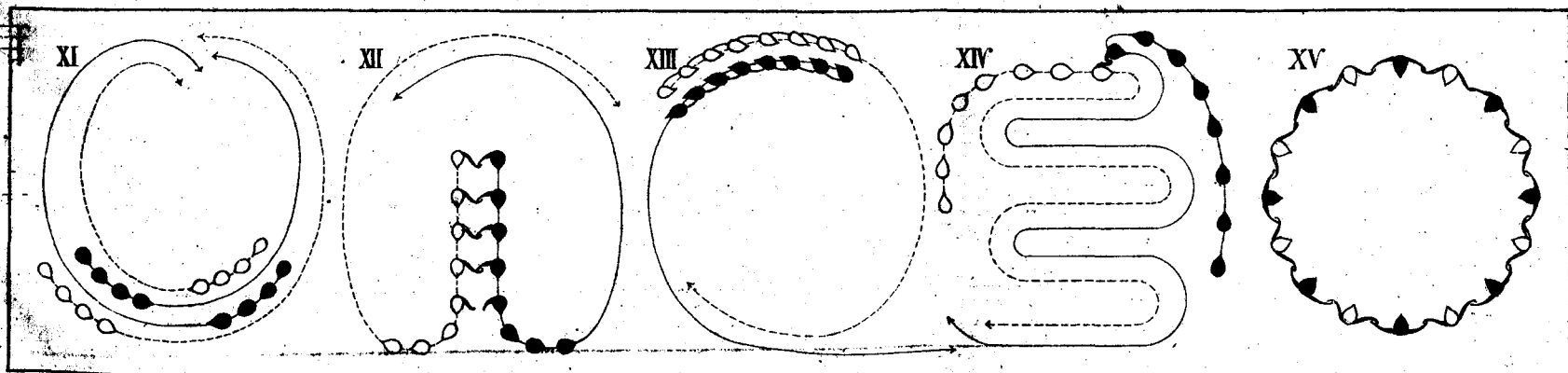
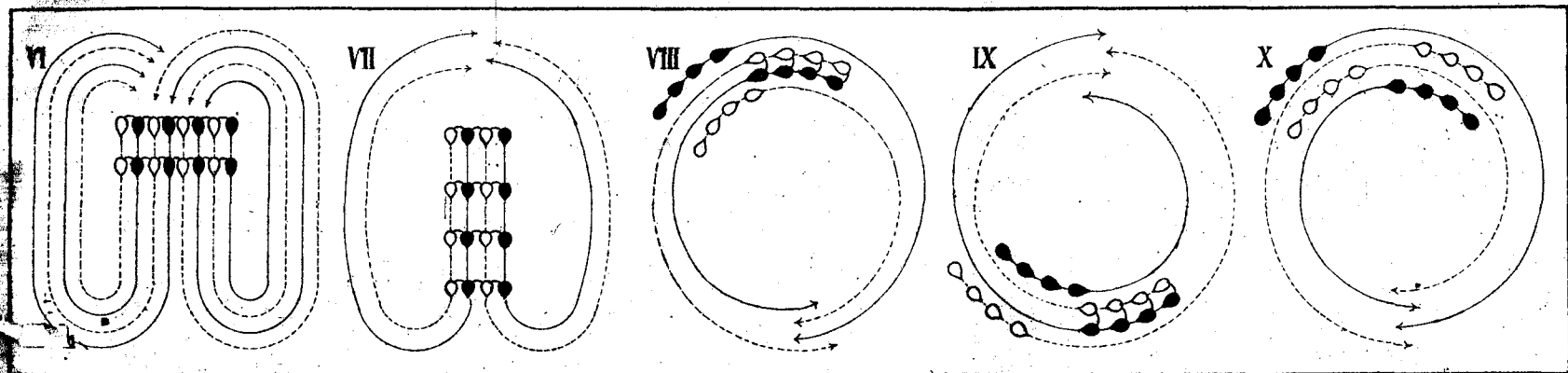
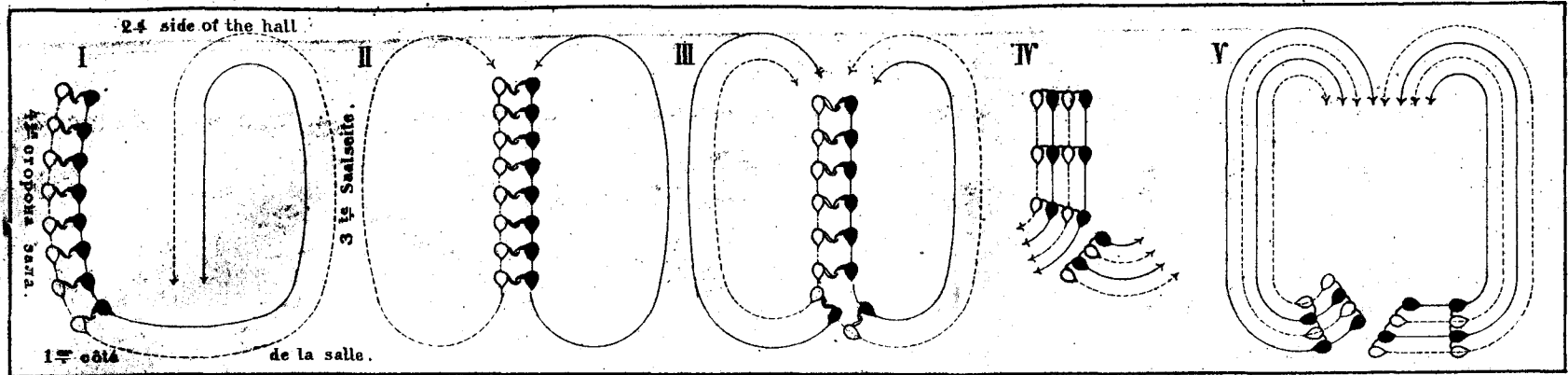


Planche VII. fig. 157. a. § 280. et fig. 157. b. § 765.



fig. 159. § 766.



fig. 200. § 766.



fig. 201. § 766.



fig. 202. § 766.



fig. 203. § 766.

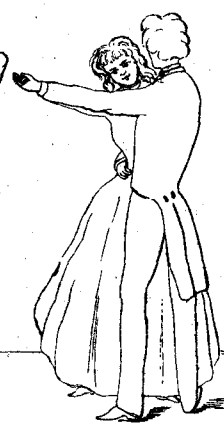


fig. 204. § 880.



fig. 205. § 881.



fig. 206. § 845. et 896.




fig. 207. § 844.

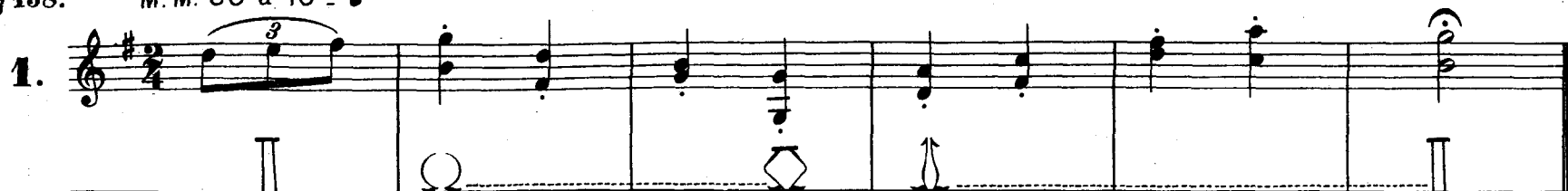



fig. 208. § 846. et 880.

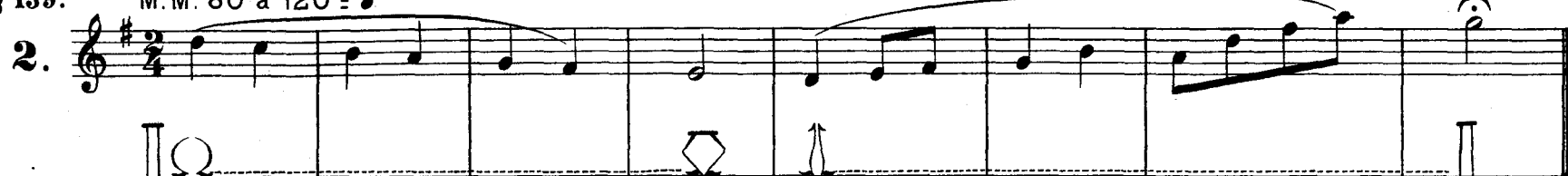



Exercices préparatoires.

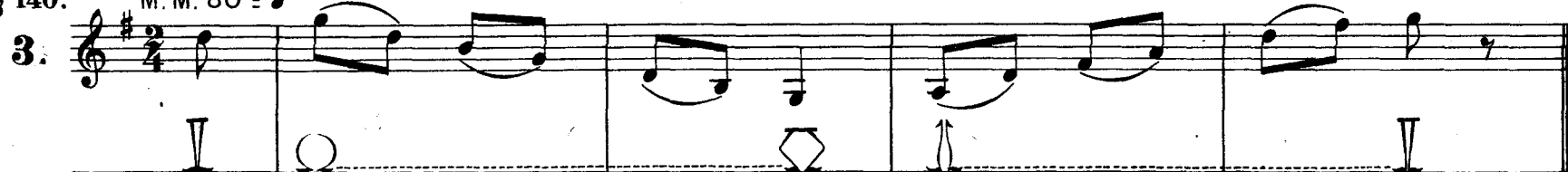
§ 138. M.M. 80 à 40 = 

1. 

§ 139. M.M. 80 à 120 = 


2. 

§ 140. M.M. 80 = 

3. 

§ 141. M.M. 60 = 

4. 

§ 142. M.M. 60 = 

5. 


§ 142. M.M. 60 = 


6. 


§ 142. M.M. 60 = 

7. 

§ 142. M.M. 60 = 

8. 


§ 142. M.M. 60 = 


9. 


§ 142. M.M. 60 = 


10. 

Elévations. § 152.

§ 153. M.M. 60 = 

11. 

§ 153. M.M. 120 à 60 = 

12. 

§ 153. M. M. 80 = 


13. 

§ 153. M.M. 70 = 

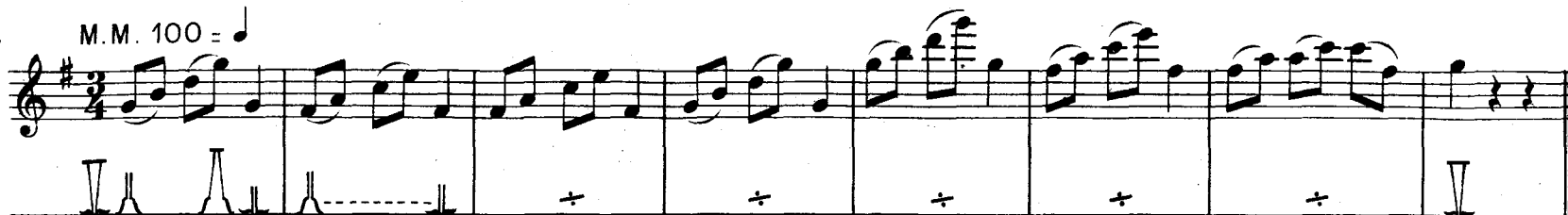
14. 

§ 153. M.M. 60 à 120 = 

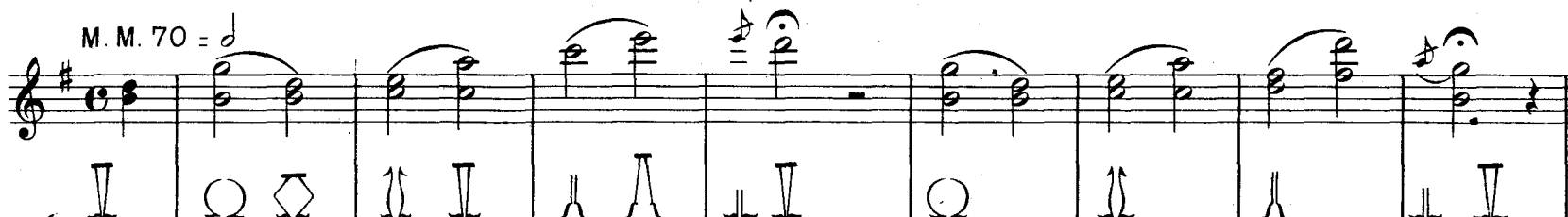

15. 

§ 153. M. M. 100 = 

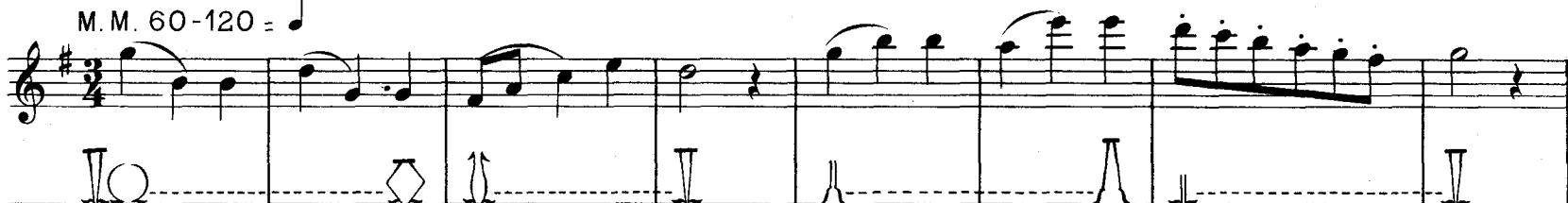

16.

§ 155. M. M. 70 = 

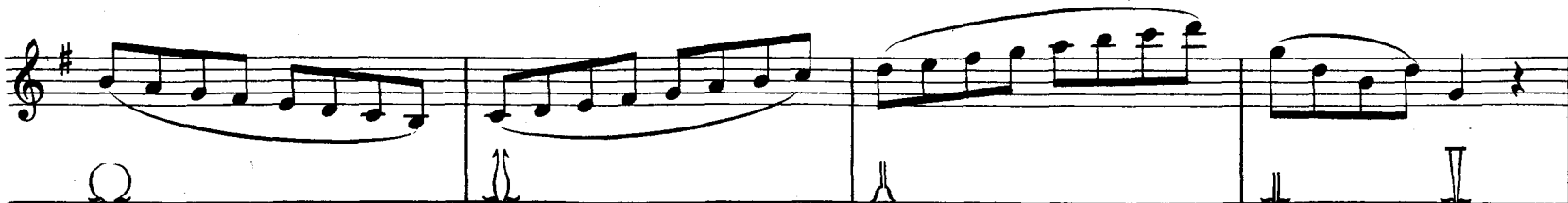
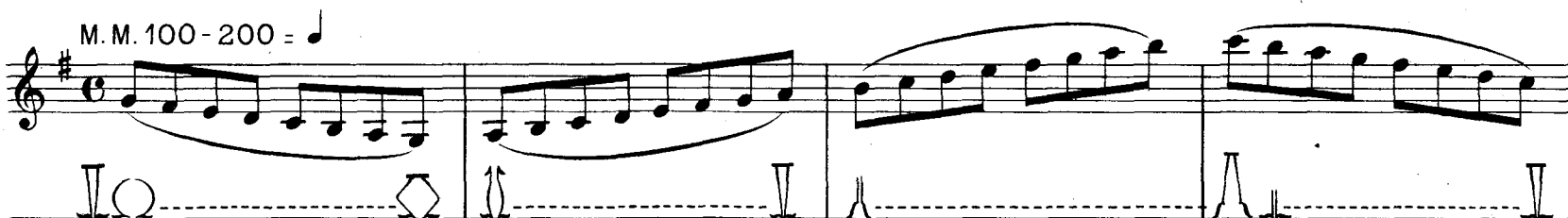
17.

§ 155. M. M. 60-120 = 

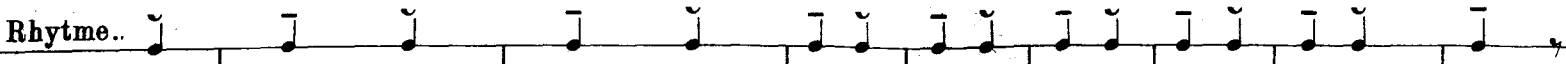
18.


§ 155. M. M. 100-200 = 


19.

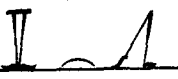

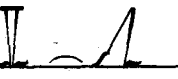





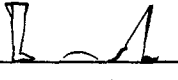







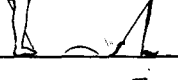



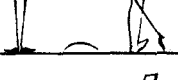
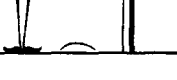






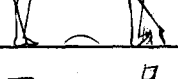
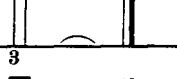


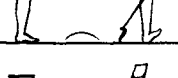



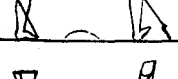
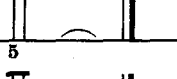
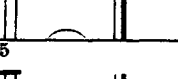



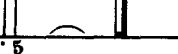



Petits battements simples. § 209.

Rhythme.. 

§ 212. M.M. 72 = 

20. 

a				+	+	+	+	+	
b				+	+	+	+	+	
c				+	+	+	+	+	
d				+	+	+	+	+	
e				+	+	+	+	+	
f				+	+	+	+	+	
g				+	+	+	+	+	
h				+	+	+	+	+	
i				+	+	+	+	+	
k				+	+	+	+	+	
l				+	+	+	+	+	

Petits battements croisés changés. § 217.

§ 218. M.M. 72 =

21.

a

b

c

d

Petits battements simples alternatifs. § 219.

22. M.M. 72 =

Petits battements alternatifs croisés. § 220.

§ 221. M.M. 72 =

23.


a

b

§ 222. M.M. 72 =


24. 


§ 222. M.M. 72 = 

25. 

Variation avec des intervalles.

Rhythme.. 


§ 222. M.M. 100 = 

26. 

Répétition des 8 mesures précédentes.

Rythme. 

§ 222. M.M. 100 = ♩.

27. 

Grands battements simples. § 223-227.

28. M.M. 72 - 40 = ♩

a

b

c

d

e

f

g

h

i

k

l

Grands battements à demi-hauteur. § 227.

29. M.M. 72-40 = ♩

§ 228. M.M. 60-80 = ♩

30.

M.M. 75-100 = ♩

31.

Grands battements croisés et changés.

M.M. 50-100 = ♩

32.


a


b


c


d

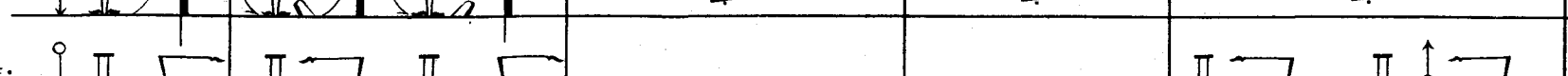
Grands battements alternatifs. § 230.

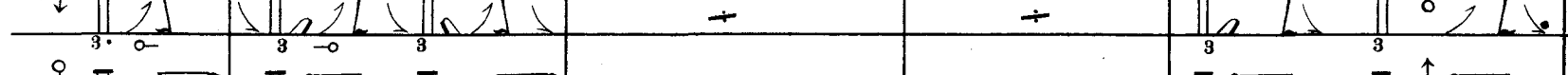
M.M. 60-100 = 

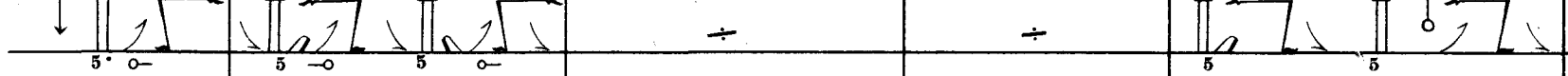
33. 


a 

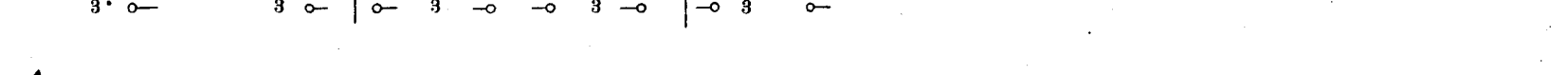
b 

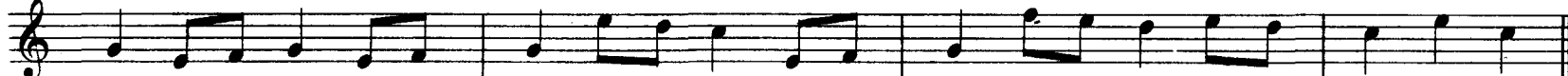
§ 234. c 


d 

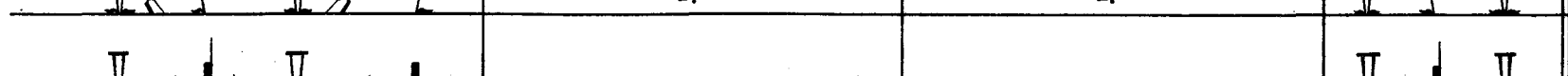
§ 235. e 

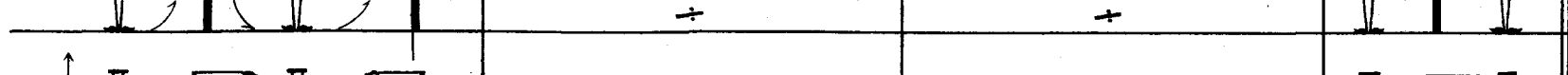
a 

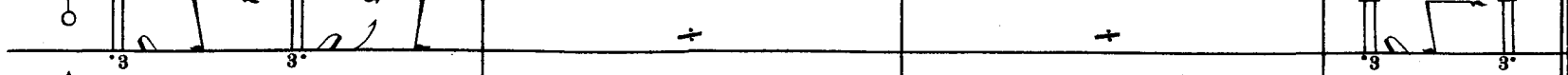
b 


c 

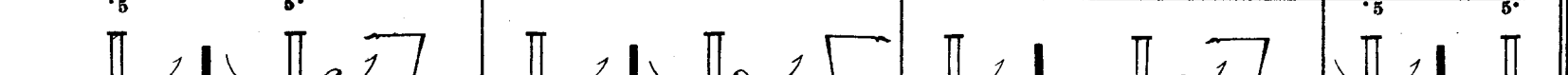
d 

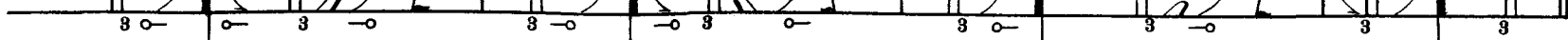
e 

a 

b 

c 

d 

e 

Battements moyens simples. § 238.

M. M. 100-200 = ♩

34.

a

b

c

d

e

f

Battements moyens changés. § 243.

M. M. 100-200 = ♩

35.

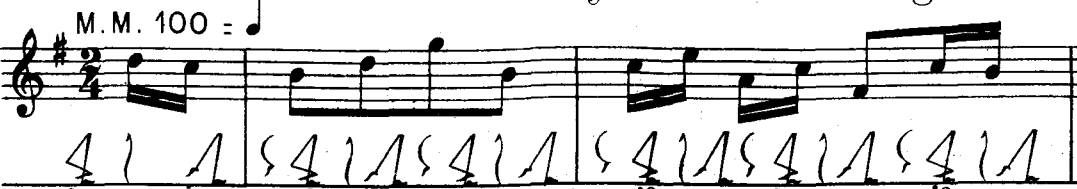
a


b

c

d

Battements moyens avec changement de rythme. § 245.

36. M.M. 100 = 





Tourner les jambes. § 247.


37. M.M. 108 = 

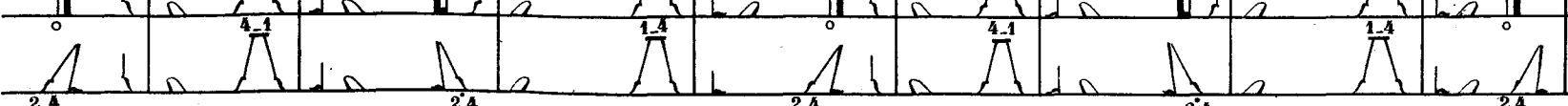
§ 249. 

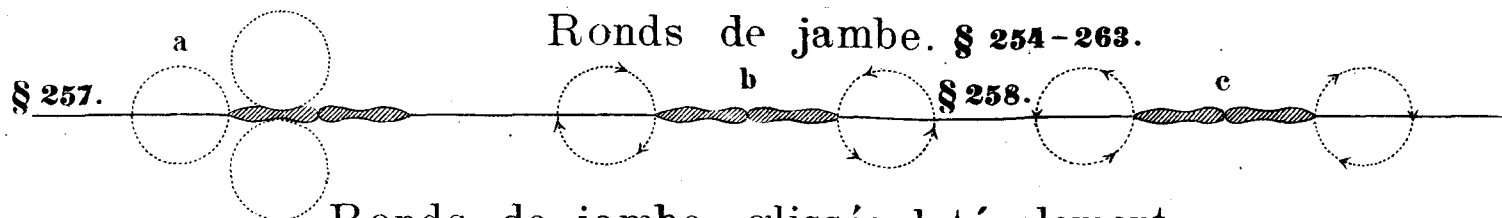
S'élever et dégager. § 252.

38. M.M. 200-60 = 

a 

b 

c 



Ronds de jambe glissés latéralement.

39. M.M. 50-100 =


a				
b				
c				
d				
e				
f				
g				
h				

Ronds de jambe portés latéralement.

40. M.M. 50 =


--	--	--	--

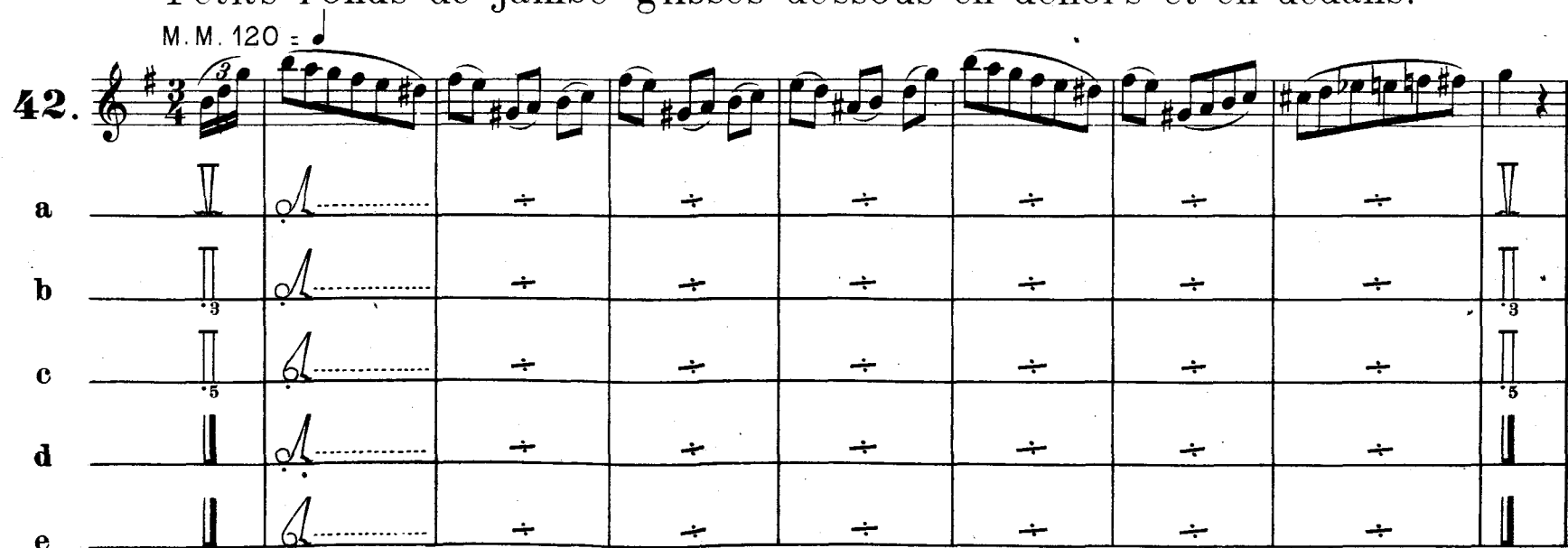
Ronds de jambe glissés dessus en dehors et en dedans.

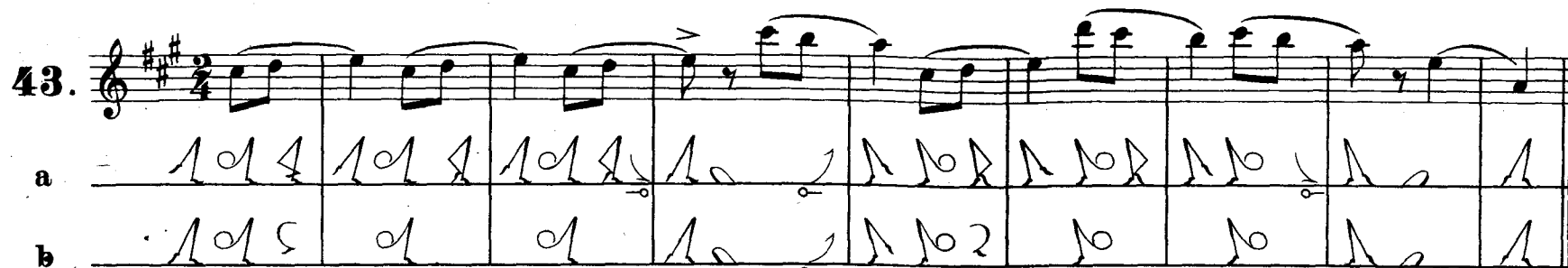
41. M.M. 120 = 




Petits ronds de jambe glissés dessous en dehors et en dedans.

42. M.M. 120 = 



43. 

Ronds de jambe dessus, de côté, dessous et un dégagement.

M. M. 100 = 

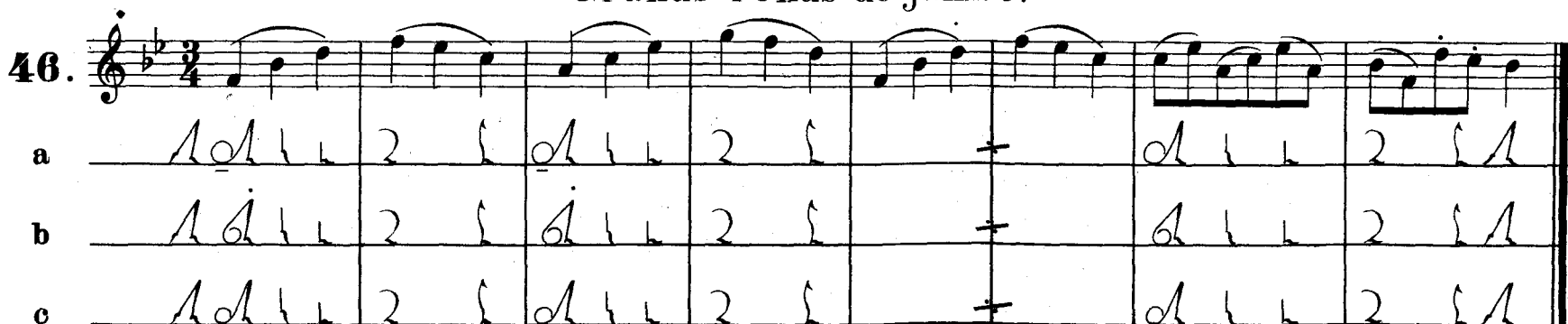
44. 

Ronds de jambe dessous, de côté, dessus et un dégagement.

M. M. 100 = 

45. 

Grands ronds de jambe.

46. 

Dégagements et mouvements des bras. § 290.

47. M.M. 60 - 120 = 




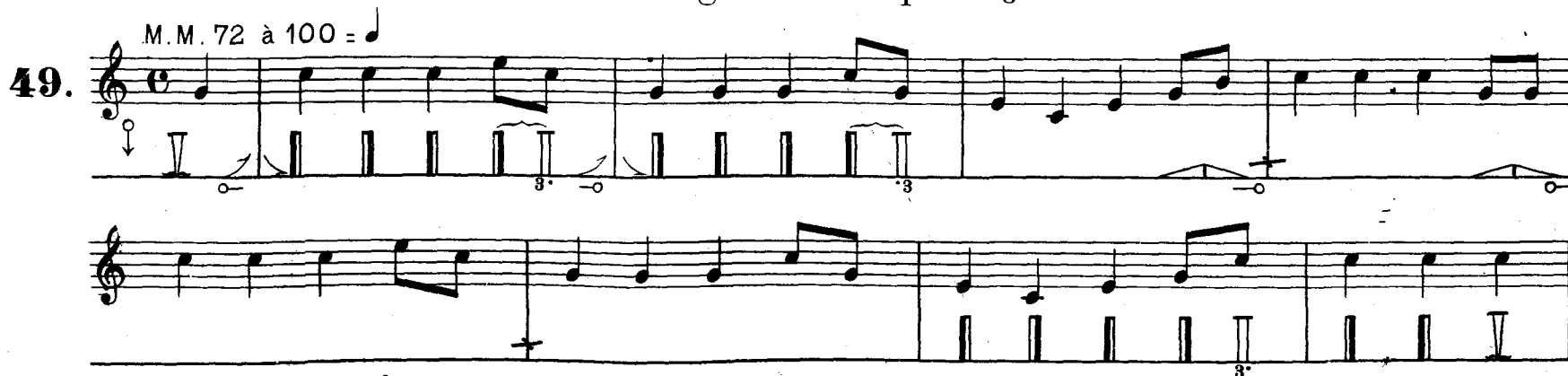
Marche militaire. § 423.

48. M.M. 80 - 120 = 



Changement de pied. § 426.

49. M.M. 72 à 100 = 



Pas élevés. § 430.

§ 433. M. M. 54 = ♩.

50.

a

b

c

d

e

f

Pas élevés marchés. § 434.

M. M. 60 = ♩.

51.

Petits pas sur les pointes ou pas emboîtés. § 435.

52. M. M. 72 =

a

b


c


§ 436.

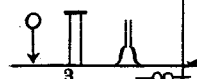


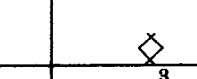
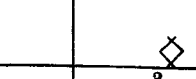
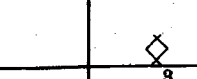
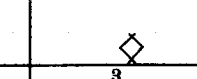
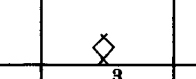

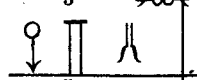
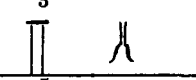
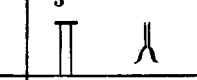
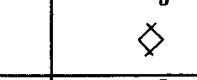
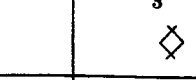

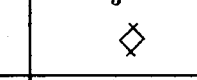
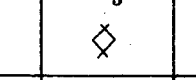

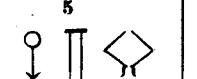

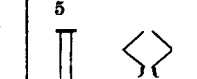


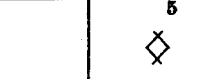
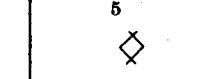
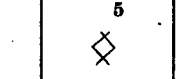

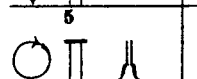
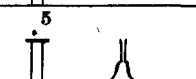
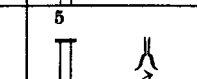
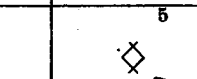
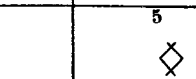
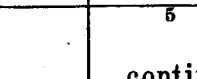
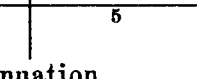
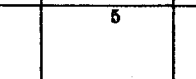

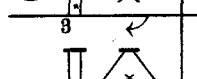

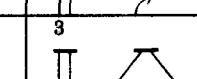

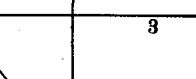
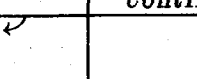
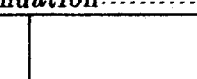


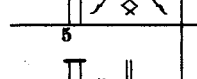
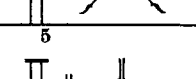
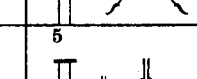
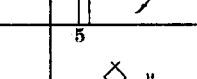
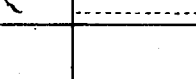
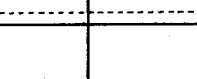
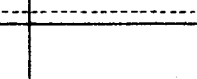
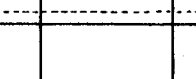

53.

Changements de jambes élevés et sautés. § 451.

19


M.M. 58-80 = 


54. 



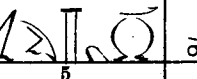

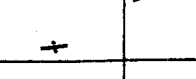

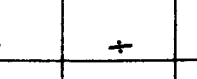
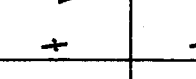


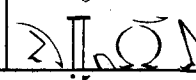
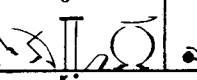

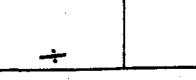
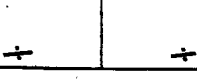
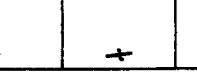
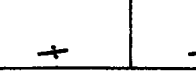

a									
b									
c									
d									
e									
f									

continuation.....

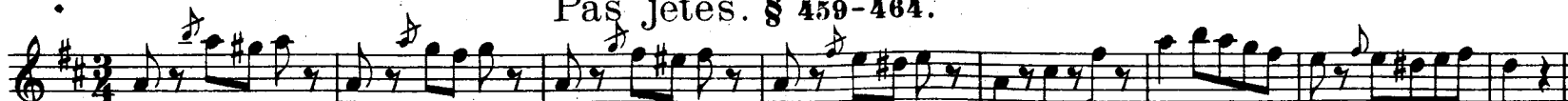
Assemblés dessus et dessous. § 456 etc.




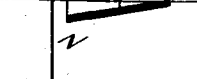
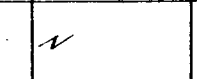






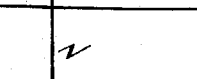
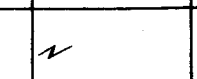

M.M. 60 = 

55. 

a									
b									

Pas jetés. § 459-464.

56. 

a									
b									

Jetés simples à une position close. § 464 a.

M.M. 80 - ♩.

57.

a

b

c

d

e

continuat.



Jeté et relèvement. § 464 b.

M.M. 80 - ♩.

58.

a

b

c


§ 464 c.

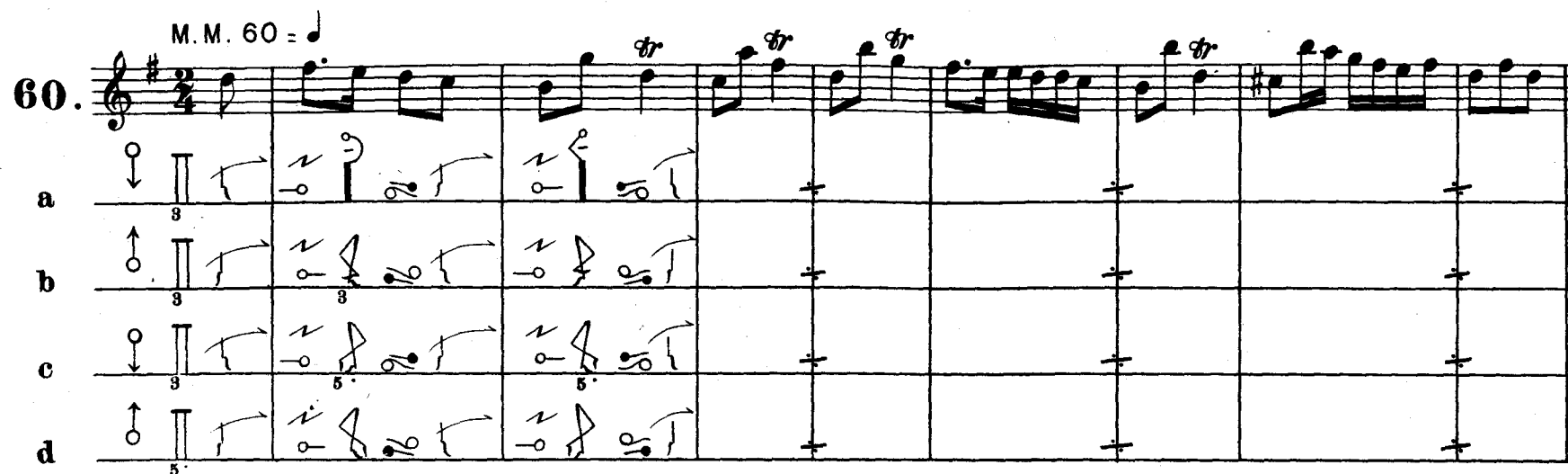
59.

a

b

Jeté et assemblé. § 465.

60. M.M. 60 = 




a

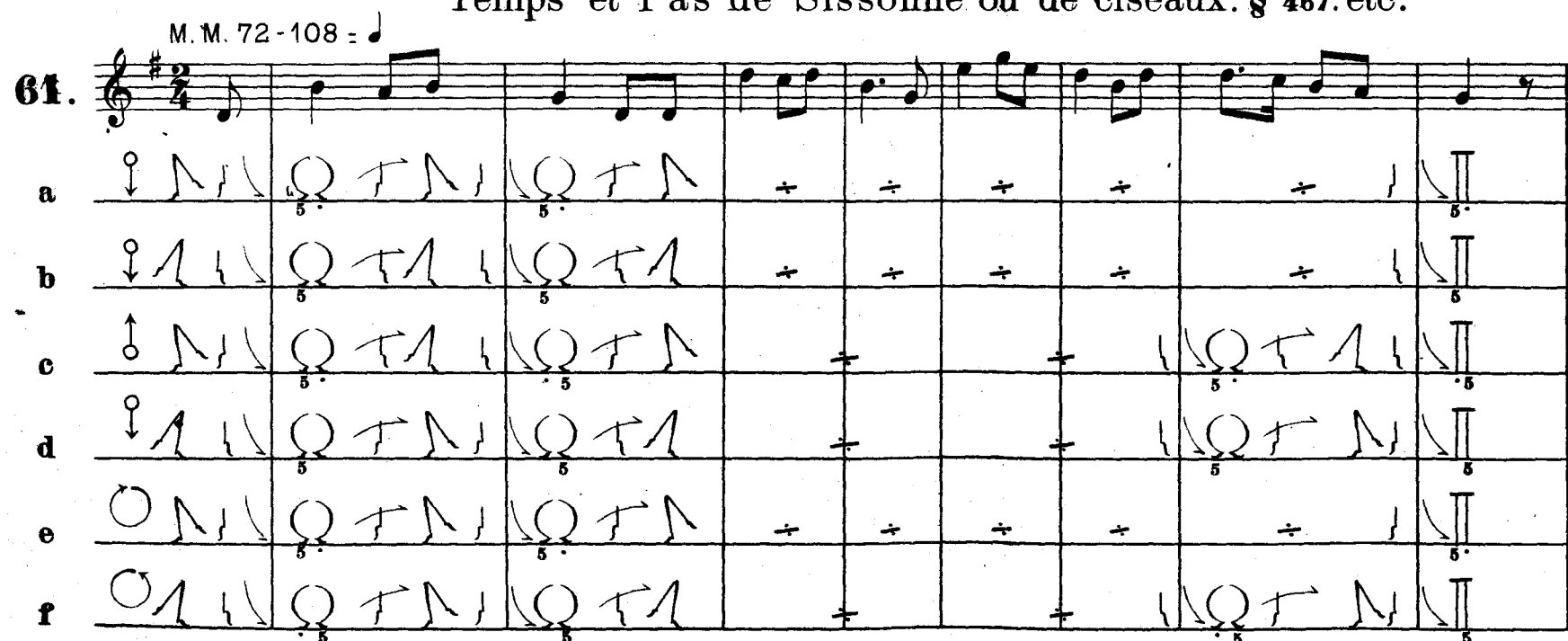
b

c

d

Temps et Pas de Sissonne ou de ciseaux. § 467. etc.

61. M.M. 72-108 = 



a

b

c

d

e

f

Pas de Sissonne relevé. § 470.

M. M. 112-144 =

62.

Pas de Sissonne double. § 471 et 472.

M. M. 72-108 =

63.


Pas chassés alternatifs. § 475-479.


64.a

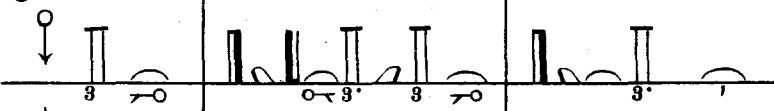
Chassés simples. § 475-479.

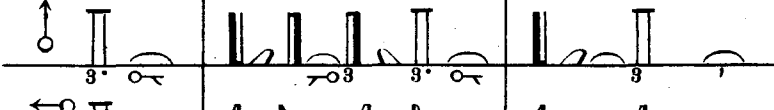
64.b


Demi - glissés. § 483.

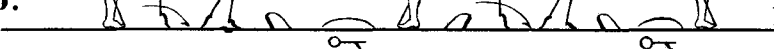
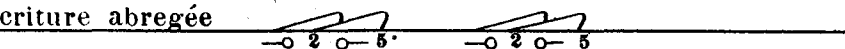
M.M. 72 = .

65. 


a 

b 

c 

§ 485.  Ecriture abrégée 


Pas glissés : glissades changées. § 485.

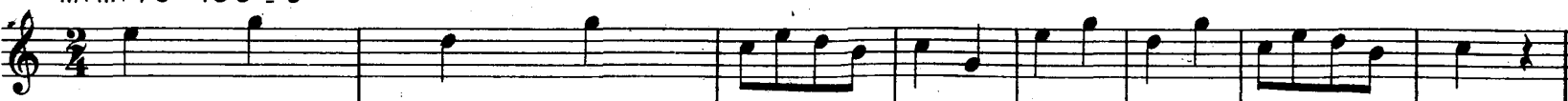
M.M. 72 = .

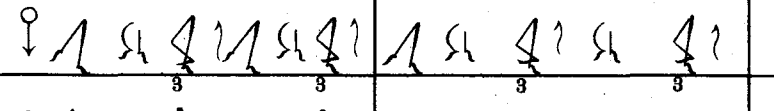
66. 

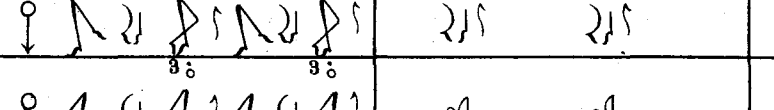


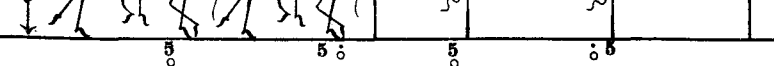
Temps fouettés. § 487.

M.M. 70 - 100 = .

67. 

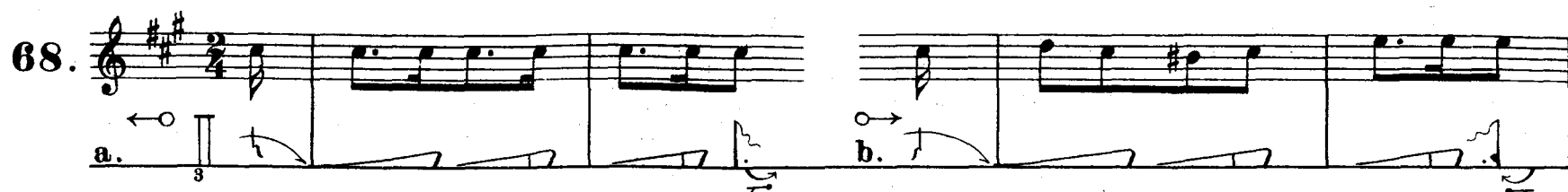
a 

b 

c 

Première phrase à 2 mesures, § 488.

seconde phrase à 2 mesures.

68. 

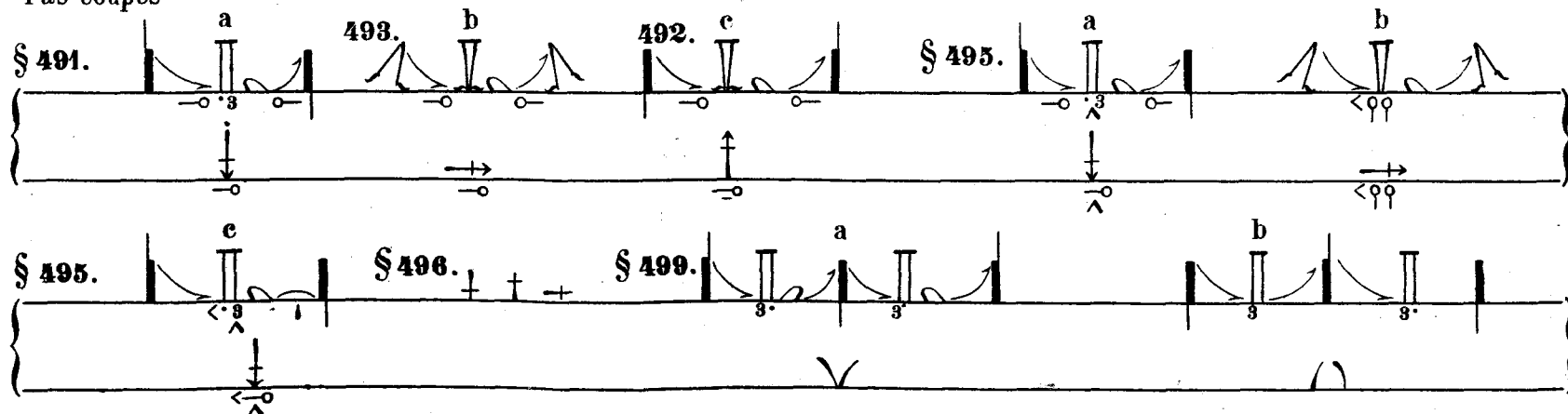
Enchaînement à 4 mesures. § 489.



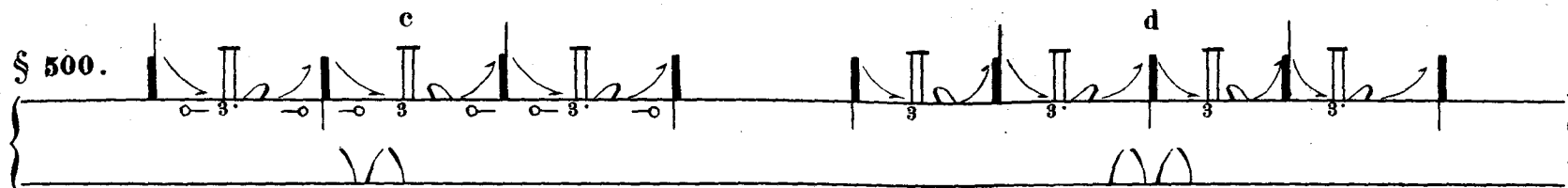
Enchaînement à 8 mesures. § 490.

69. 

Pas coupés

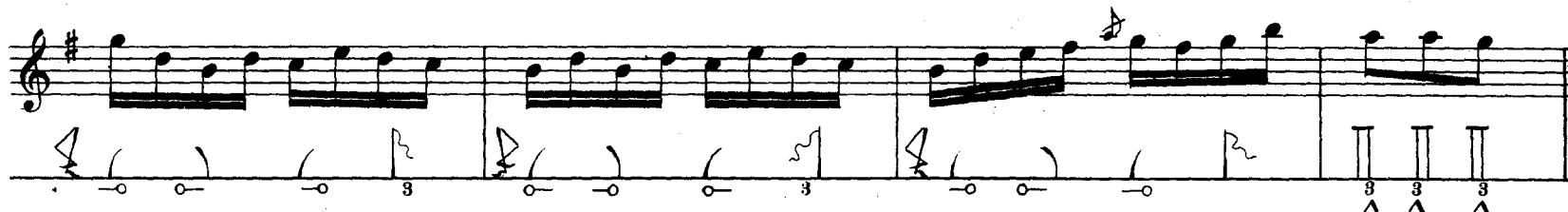
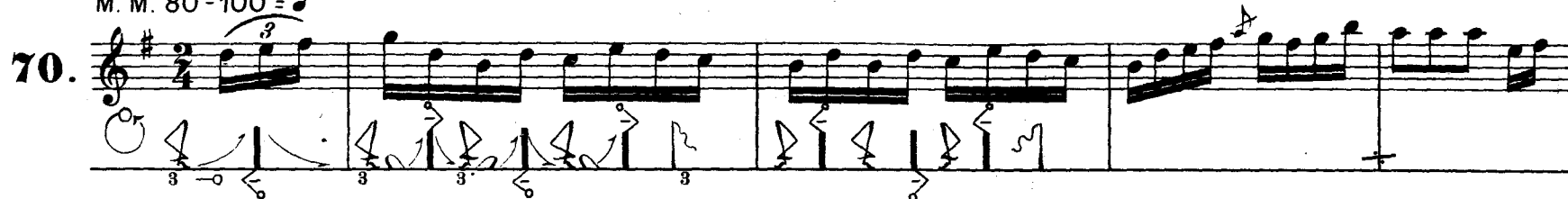


Pas ballotés.



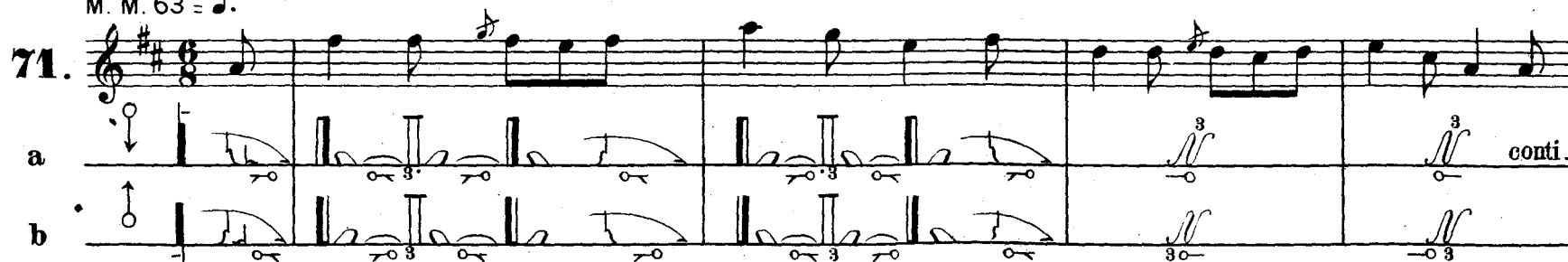
Phrase: 1 Pas balloté triple et un temps fouetté dessus. § 500.

M. M. 80-100 =



Pas de Bourrée ancien en avant et en arrière. § 505.

M. M. 63 =



Pas de Bourrée latéraux dessus et dessous. § 509.

72.

dessous

Pas de Bourrée en rythme de trioles dessus et dessous. § 510.

73.


tinuation.

con-

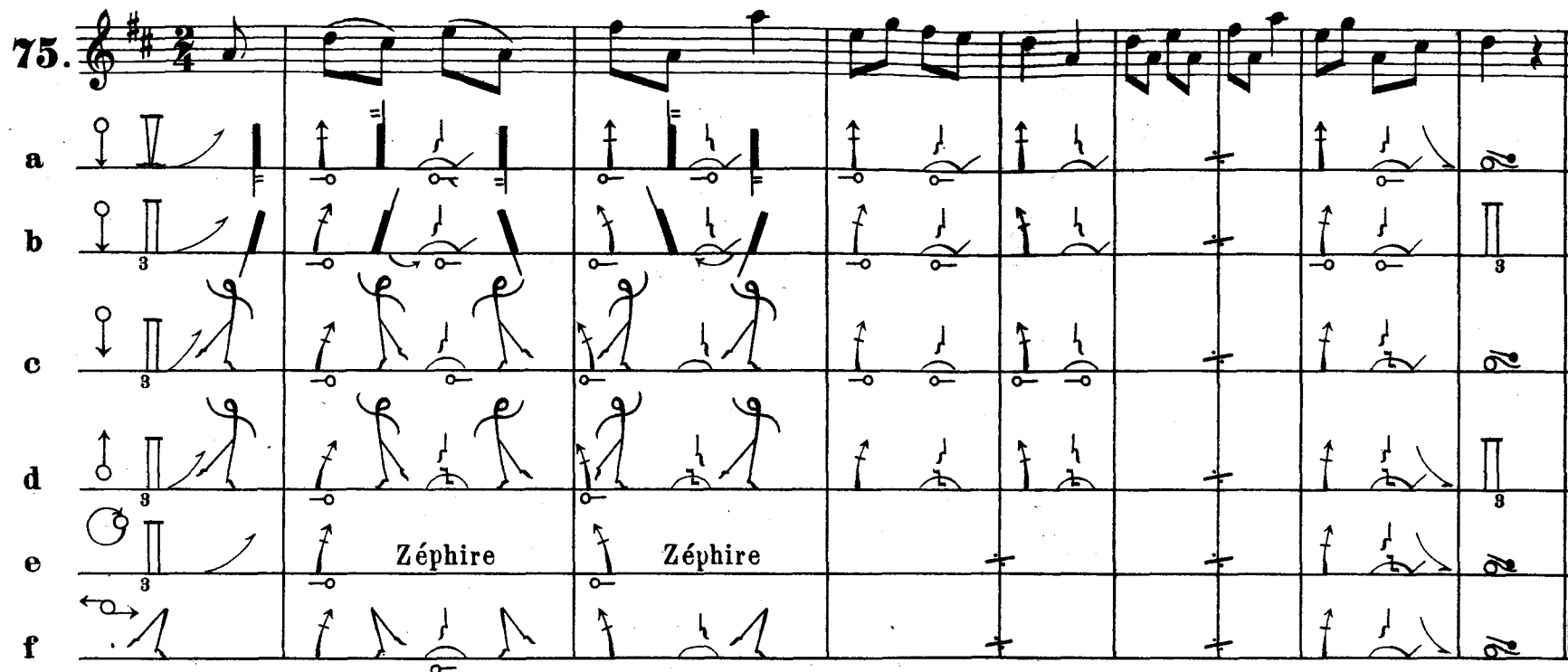
Jeté et pas de Bourrée répétés 3 fois, puis jeté et assemblé.

74.

Pas de Zéphire.. § 520.

M. M. 80 = 

75.



a

b

c

d


e

f

Zéphire

Zéphire

Pas de basque espagnol. § 522.

M. M. 120-144 = 

76.



a

b

nuation

conti_

conti_

Pas de basque latéral. § 523 c.

M.M. 72-80 =

77.

Pas de basque en tournant. § 525.

78.

Pas ballonné. § 527.

M.M. 100-126 =

79.

nuation

Temps de cuisse et Pas de traits de cuisse. § 577.

M. M. 50-80 = ♩.

80.

a

b

c

d

Contretemps entier. § 595:

81.

5

-o

4-5

5

4-5

5

etc.

Contretemps. § 597.

5

4-5

5


Brisé.

1

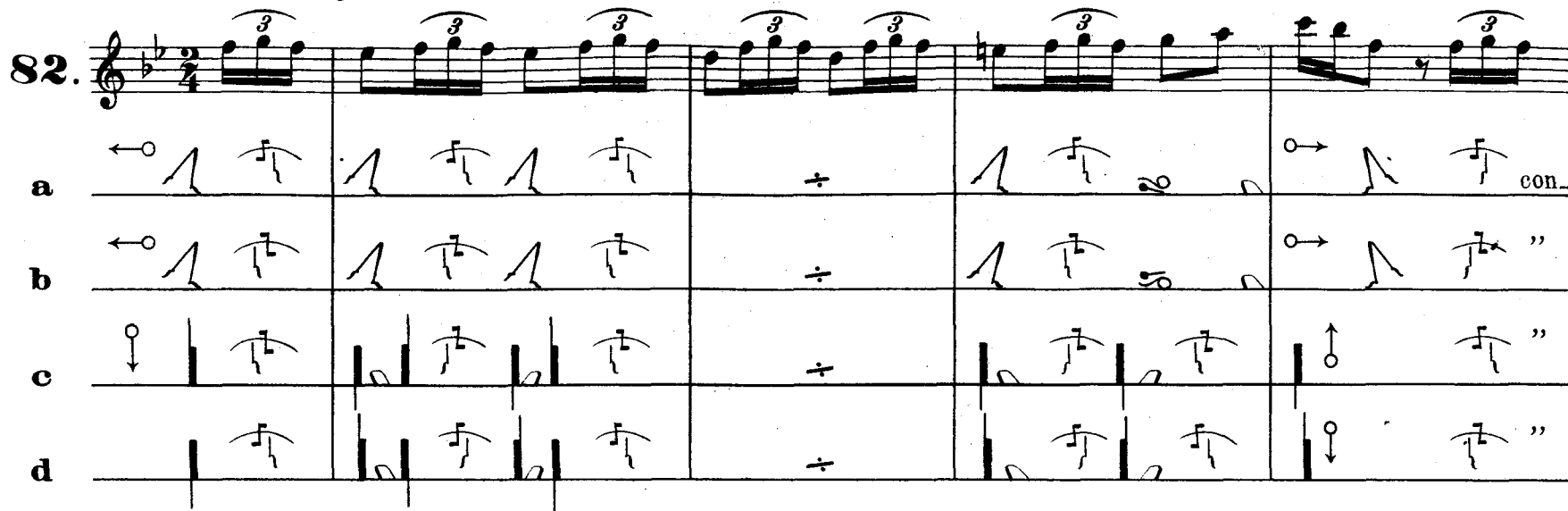
5

1

Temps et pas brisés. § 598.

M.M. 72-80 = 

82.



a

b

c

d

continuation

Ailes de pigeon ou pistolet. § 600.

83.



a

b

c

d

continuation

Phrases et

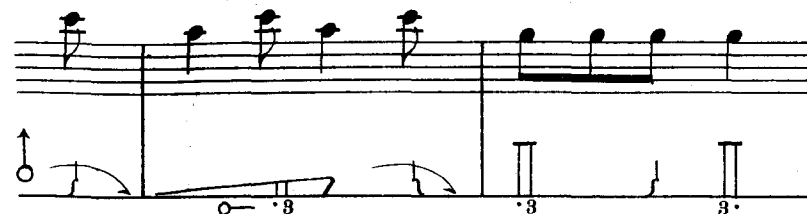
enchaînements.

Chassés et pas élevés.

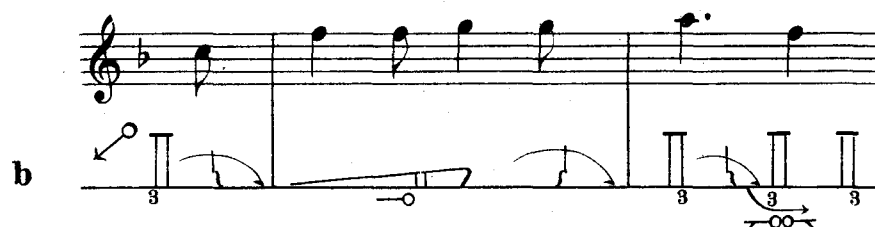
En avant 2 mesures

84. 

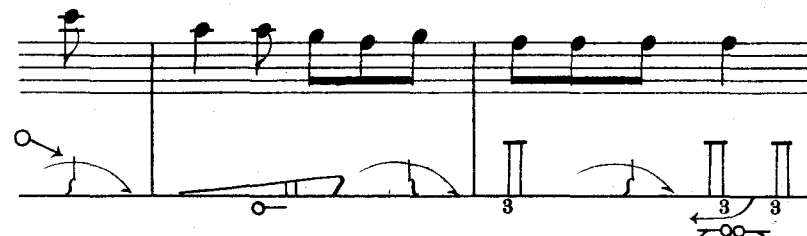
en arrière 2 mesures



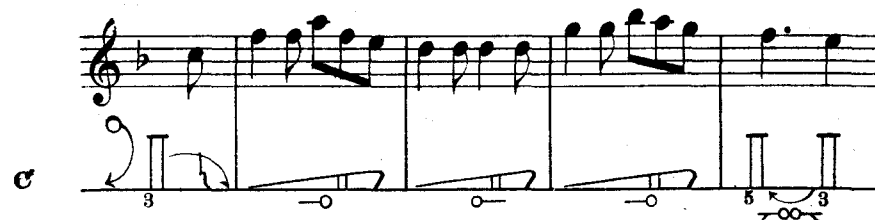
à droite 2 mes.

b 

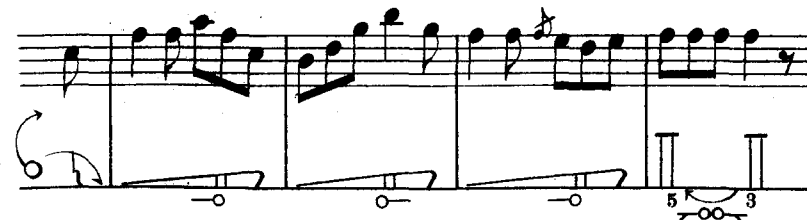
à gauche 2 mes.



traversé 4 mes.

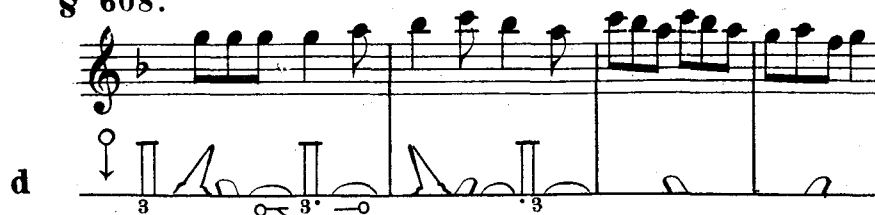
c 

retraversé 4 mes.

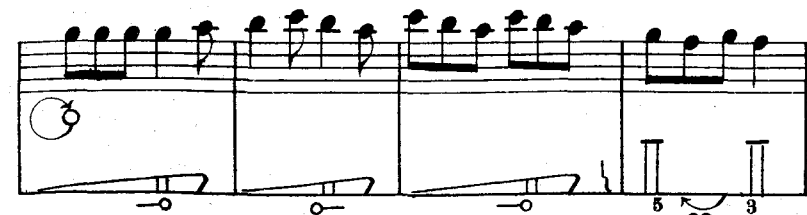


balancé-dégagé.

§ 608.

d 

tour de main.



Phrases combinées de pas chassés et de pas élevés.

En avant, en arrière, à droite, à gauche.

85.

traversé,

à droite et à gauche au milieu,

§ 609. balancé chassé,

chassé tourné en avant et de retour.

§ 610. Balancé par un jeté-bourré et un pas de Zéphire.

86.

§ 610. Balancé par un pas de Zéphire et un jeté-bourré.

33

87.

§ 611. Phrases : Chassés, jeté-assemblé, glissades etc.

88.

traversé

retraversé

89.

Phrase :: Chassés, élevés, glissades et Zéphires.

90.

91.

Phrases: Chassés, changements de jambes, coupés - assemblés.

92. 

93. 

Exercice de tours de corps.

94. 

a							
b	Tours à gauche.						
c	Par 2 et 1½ tours à droite, et la répétition à gauche.						
d	3	2½	"	"	"	"	"

Enchaînement par 4 pas de Zéphire, 1 chassé tourné et 2 coupés-assemblés.

95. 

96. 

97. 

Enchaînement: Deux jetes-bourrés, 1 pirouette basque et 1 pas de Zéphire.

37

98.

§ 612. Phrase: 1 Glissé, 2 fouettés, 1 jeté-assemblé.

99.

Retraversé par les mêmes pas..

§ 613. Pas de basque etc.

100.

Musique du Menuet de la Reine. § 723.

101. Salut. Fin du salut.

Commencement par le Pas grave

2^d Pas grave Pas en tournant. Pas de côté Pas de côté

Balancé Louis XIV 3 pas marchés, assemblé, Pas de côté à droite et à gauche

Coupé pirouette 3 pas marchés, assemblé, pirouette

Pas de Bourrée. Coupé gauche et droit Temps levé et chassé.

Pas Marcel. Balancé de coté et en arrière. Pas grave main gauche

Trois temps de talon. Balancé Pas grave et tour des deux mains

1^{ma} 2^{da}

Fin du menuet

Dal segno al Coda.

CODA.

Salut pour terminer.

Pas de Menuet à droite. § 736.

102. M.M. 56 =

a.

Pas de Menuet à gauche.

b.

Pas de Menuet en avant pour le traversé.

c.

Balancé de Menuet.


d.

e.

I.	II.	III.	IV.
V.	VI.	VII.	VIII.

Menuet de la Cour. § 726 et 743.

Musique de Mozart.

M.M. 56 = 

103.

1 Couplet

Prélude pour conduire la dame à la place fixée pour la danse.

Vorspiel um die Dame auf den bestimmten Platz zu führen.

1^{ma} volta

2^{da}



2 Couplet

Schrittsatz rechts Pas à droite Schrittsatz links Pas à gauche

dessglei... chen... de... même d°

2^{ter} Schräg... Uebergang 2^d Traversé oblique Schrittsatz rechts Pas à droite

d°

1^{ma}

2^{da}

3 Couplet

Tour de main droite

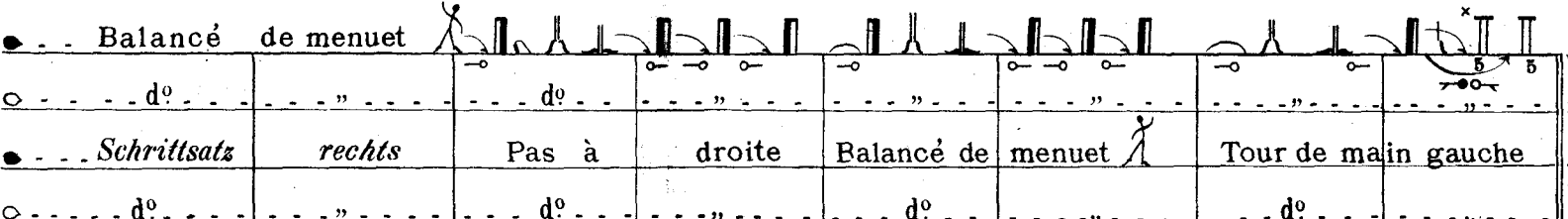
Balancé de menuet

Schrittsatz rechts Pas à droite Balancé de menuet Tour de main gauche

d°

1^{ma}

2^{da}



4 Couplet

Rechts... à droite... Links... à gauche

Schrag... Uebergang 2^d tra versé... Rechts... à droite

d°

1^{ma}

2^{da}

Finale

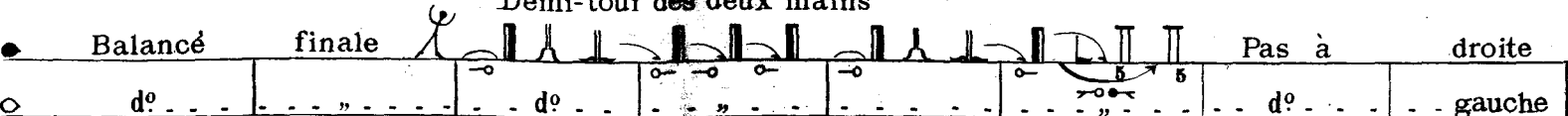
Demi-tour des deux mains

Balancé finale

Pas à droite

d°

gauche



Arrangement original par Pécour.

Chorégraphie de F.A. Zorn.

1 Couplet

<i>Schrittsatz</i>	<i>links</i>	<i>Pas à gauche</i>	<i>1^{er} Schräg</i>	<i>rechts</i>	<i>Uebergang</i>	<i>Pas à droite</i>	<i>1^{er} traversé</i>
d°	"	d°	"	d°	"	d°	"

1^{ma}
2^{da}

2 Couplet

<i>Links</i>	<i>à gauche</i>	<i>3^{ter} Uebergang</i>	<i>3^e traversé oblique</i>
d°	"	d°	"
<i>Rechts</i>	<i>à droite</i>	<i>Links</i>	<i>à gauche</i>
d°	"	d°	"

1^{ma}
2^{da}

continuation du tour de main gauche.

3 Couplet

				<i>Schrittsatz</i>	<i>rechts</i>	<i>Pas à droite</i>
d°	"	"	"	d°	"	d°
<i>Links</i>	<i>à gauche</i>	<i>1^{er} traversé</i>				
d°	"	d°	"	d°	"	d°

1^{ma}
2^{da}

4 Couplet

<i>Links</i>	<i>à gauche</i>	<i>3^{ter} Uebergang</i>	<i>3^e traversé</i>
d°	"	d°	"
<i>Rechts</i>	<i>à droite</i>	<i>Links</i>	<i>à gauche</i>
d°	"	d°	"

1^{ma}
2^{da}

Finale

<i>Révérence au public, comme à l'introduction et à la dame, puis la reconduire à sa place</i>
<i>Verbeugungen wie bei der Einleitung und Schlussbegleitung</i>

La Gavotte de G. Vestris. § 754 - 761. Chorégraphie de F.A. Zorn.

Introduction. Menuet de la Reine. M.M. 56 = ♩

104. 

Prélude. Le cavalier conduit la dame à la place fixée pour le commencement.



Gavotte.

M.M. 76 = ♩

Rôle du danseur.

La dame fait les mêmes pas du pied opposé.

1 Fig. 

2 Fig. 

1 Fig. Solo du danseur. 

2 Fig. Solo de la dame 

1 Fig. 

2 Fig. 

3 tours. 

3 t. 

Complet

1

3^e Fig.
4^e Fig. Répétition avec l'autre pied.

2

3^e Fig.
4^e Fig. Répétition de l'autre pied.

3

3^e Fig.
4^e Fig.

Complet

1

3^e Fig.
4^e Fig. continu - - - ation avec l'autre pied - - -

2

3^e Fig.
4^e Fig. continuation - - - dos à dos vis à vis

3

3^e Fig.
4^e Fig.

La finale se fait comme l'introduction par la 1^{ère} partie du menuet de la Reine.

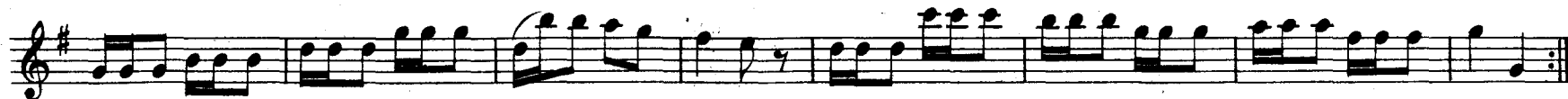
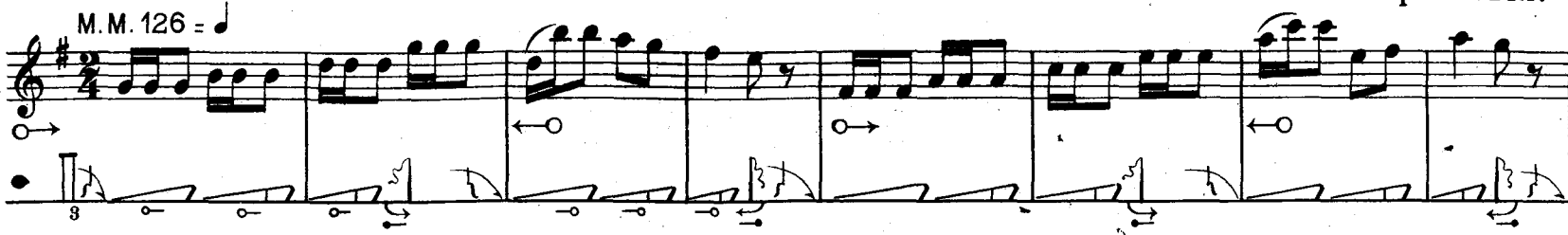
Galop d' Amazones.

par E. Titl.

§ 763.

M. M. 126 = ♩

105.



§ 764.

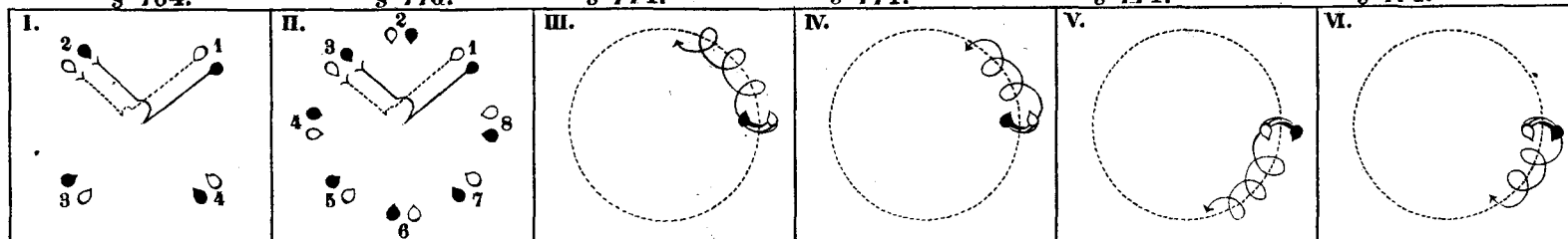
§ 770.

§ 774.

§ 774.

§ 774.

§ 774.

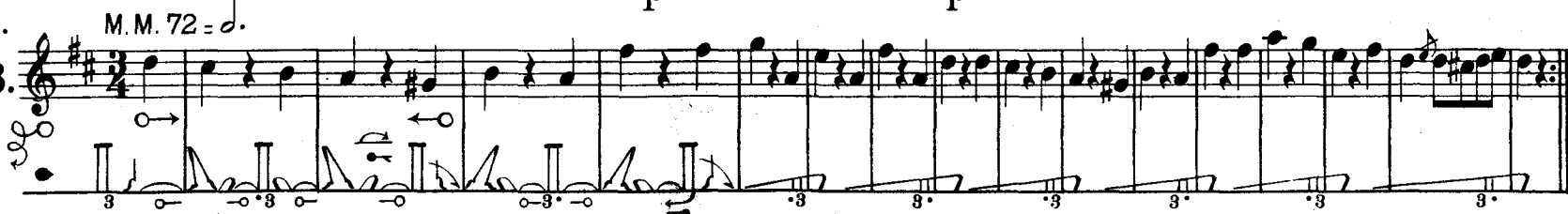


Valse à deux temps ou valse aux pas chassés.

§ 785.

M. M. 72 = ♩

106.

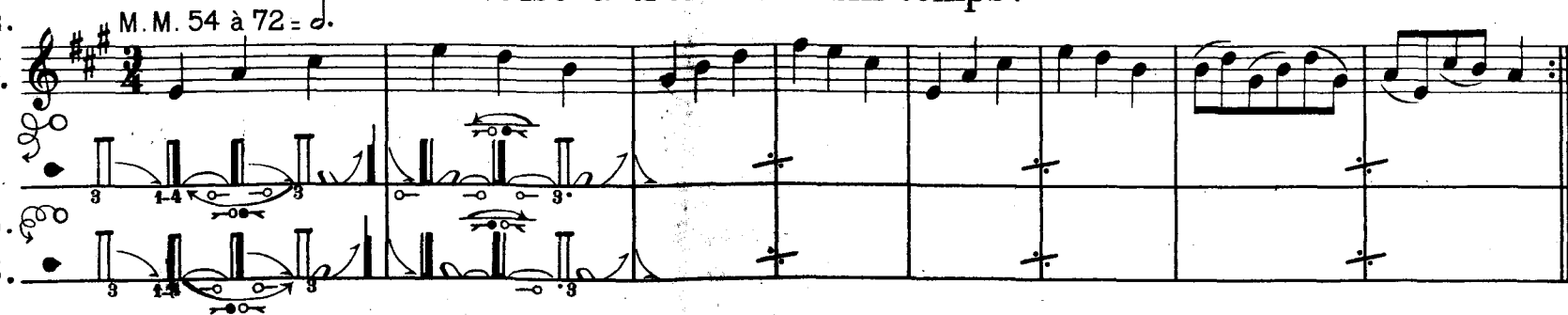


Valse à trois ou à six temps.

§ 793.


M. M. 54 à 72 = ♩

107.



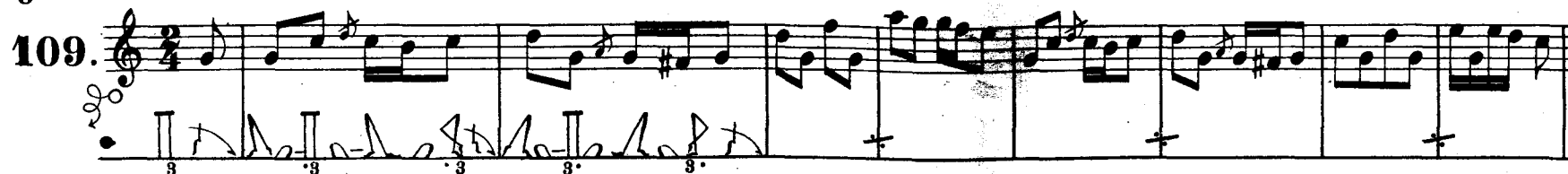
§ 800.

108.

§ 801. M.M. 88 à 108 = 

Polka originale.

par E. Titl.

109. 

Redowa originale.

§ 813.

110. 


Redowaczka originale.

§ 814.

111. 

Pas de la Redowa moderne.


§ 817.

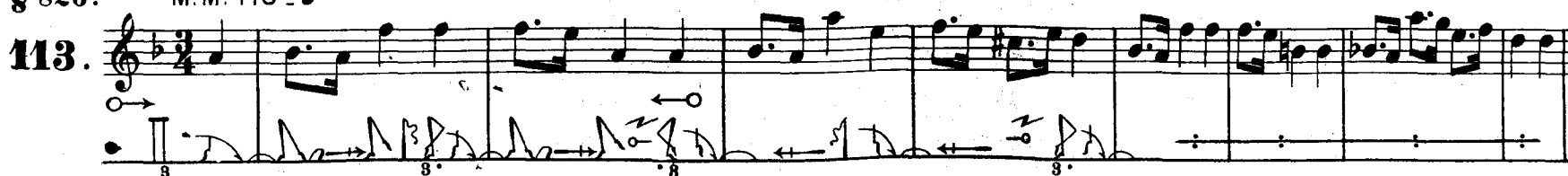
M.M. 144 = 

112. 

Mazourka Polka.

§ 826.

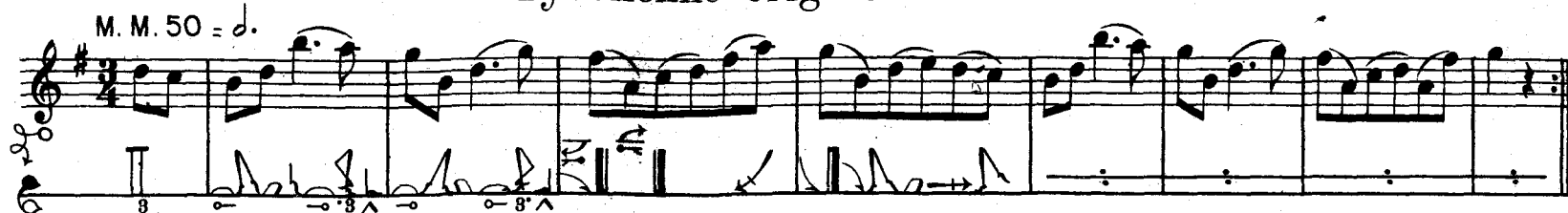
M.M. 140 = 

113. 

Tyrolienne originale.

§ 831. M. M. 50 = ♩ .

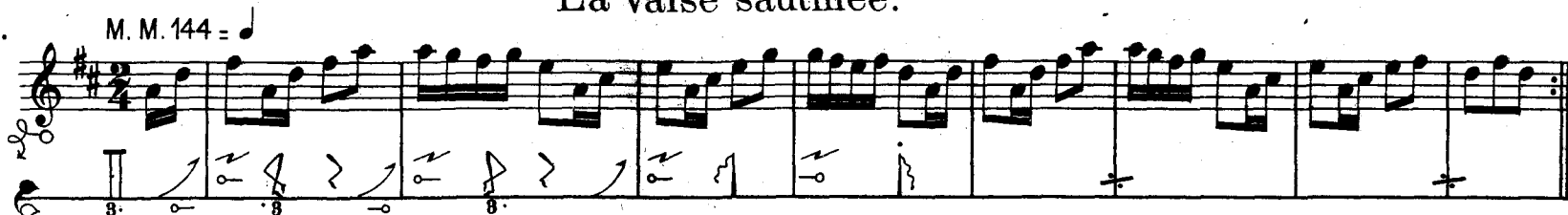
114.



La valse sautillée.

§ 834. M. M. 144 = ♩ .

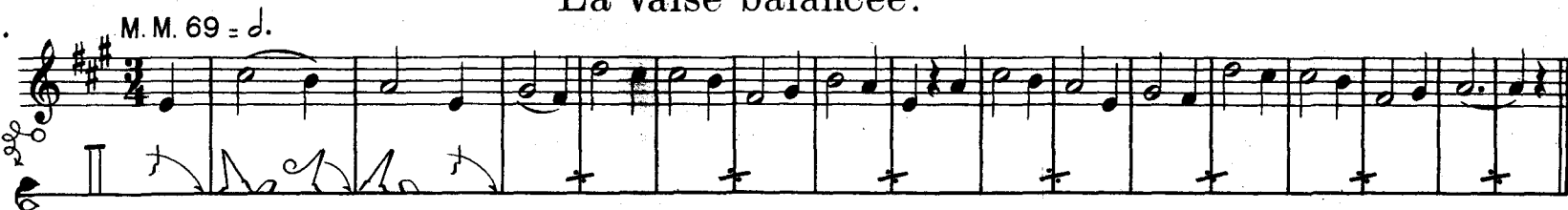
115.



La valse balancée.

§ 835. M. M. 69 = ♩ .

116.



La Varsovienne.

§ 838. M. M. 120 à 144 = ♩ .

117.



Cracovienne..

§ 844.

M.M. 100 à 108 = ♩

118.

Valse Mazourka.

§ 846.

M.M. 144 = ♩

119.

Esmeralda..

Rhythme.

§ 852.

M.M. 92 à 100 = ♩

120.

Schottisch.


§ 856.

M.M. 54 = ♩

121.

Valse hongroise.

§ 864.


M.M. 108 = 

122.



continuation

§ 880.

M.M. 144 à 176 = 

Pas de Mazourka.

123.



continuation

La Cachucha. § 921.

49

§ 926. Castagnettes.

M. M. 60 =

124 Couplets

1.

Fig. 1.

2.

Fig. 1.

3.

Fig. 1.

4.

Fig. 1.

Castagnettes.

Couplets

1.

2.

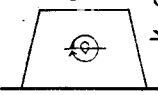


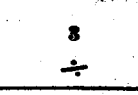
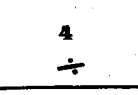
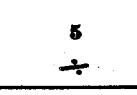
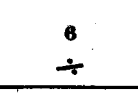
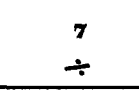

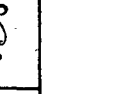
3.

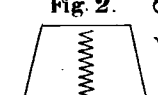



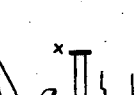





4.

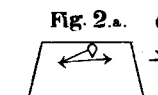
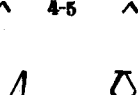
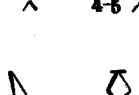
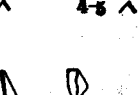
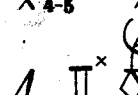
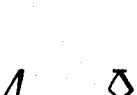
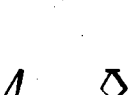

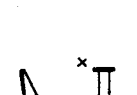

Castagnettes.

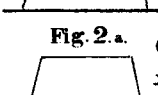
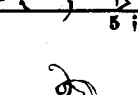
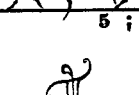
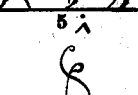
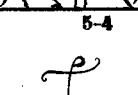
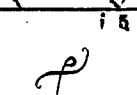
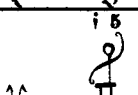
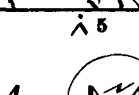
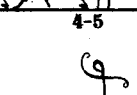

Couplets

Fig. 2.a.

1.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10





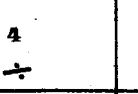
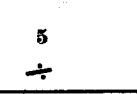
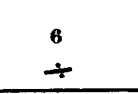
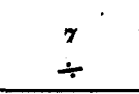


2.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10






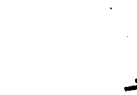


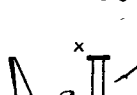

3.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

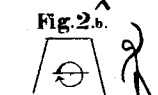
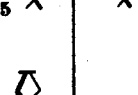
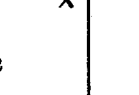
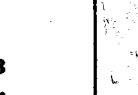
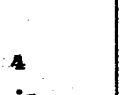
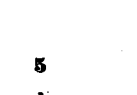
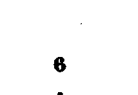
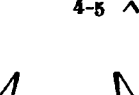
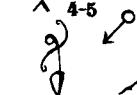

4.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

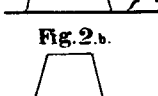
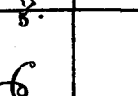

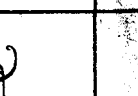
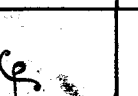
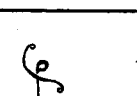

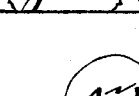
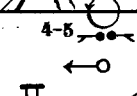

Couplets

Fig. 2.b.

1.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

2.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

3.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

4.  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

Castagnettes.

Couplets

Fig. 3.

1.

Fig. 3.

2.

Fig. 3.

3.

Fig. 3.

4.

Révérence à droite

Révérence à gauche

Couplets

1.

2.

3.

4.

Révérence au parterre et sortie par des pas ballonnés

Coda.

Castagnettes.

Complets

Fig. 4. →

1. Fig. 4. →

2. Fig. 4. →

3. Fig. 4. →

4.

Complets

Fig. 4. →

1. Fig. 4. →

2. Fig. 4. →

3. Fig. 4. →

4.

Coupé-tortillé, coupé p.d. basque, frappé-ramassé, frappé pirouette. Coupé-tortillé, coupé-basque, frappé-pirouette,

continuation des mêmes pas - - - - -

Слѣдующія сочиненія того-же автора вышли въ свѣтъ и продаются въ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ и у автора въ Одессѣ, Греческая улица, домъ № 13.

1) „ВОЗЛѢ РѢЧКИ, ВОЗЛѢ МОСТА“,

скій народный танецъ для двухъ особъ, съ подробнымъ описаніемъ на русскомъ, нѣмецкомъ и француз-
мъ языкахъ, съ музыкою для фортепіано, рисунками и хореографическимъ текстомъ подъ нотами.
на 1 рубль 50 копѣекъ.

*Ея Величество Королева Вюртембергская Ольга Николаевна соизволила всемилостивѣйше принять
вященіе его.*

2) „КЁРЪ“, ВЕНГЕРСКАЯ КАДРИЛЬ,

для фортепіано, цѣна 75 копѣекъ.

3) „ВЕНГЕРСКІЙ ВАЛЬСЪ“,

для фортепіано, цѣна 50 копѣекъ.

4) Grammatik der Tanzkunst und Choreographie,

ist Atlas und Notenheft (deutsche Ausgabe) welche in der deutschen, russischen, amerikanischen und süd-
canischen Presse sehr günstig beurteilt worden ist.

Это сочиненіе принято весьма лестно русскою, нѣмецкою, американскою и даже южно-африканскою
исюю.

Цѣна 9 рублей.

ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ
НАХОДИТСЯ ВЪ КНИЖНОМЪ МАГАЗИНѢ
Е. П. Распопова въ Одессѣ.

Можно также пріобрѣтать въ главныхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ С.-Петербурга, Москвы, Варшавы, Кіева, Харькова, Вильны, Казани, Томска, Тифлиса, а также у собственника-издателя, въ Одессѣ, Греческая улица, домъ № 13.



Цена Грамматики съ Атласомъ:

Брошюрованная.....	7 руб. — коп.
Въ переплетѣ съ золотымъ тисненіемъ.....	8 руб. 50 коп.

Нотный сборникъ отдѣльно:

Брошюрованный.....	2 руб. — коп.
Въ переплетѣ.....	2 руб. 50 коп.

